

744
junio 2012

Cuadernos Hispanoamericanos

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Literaturas americanas (II)

Escriben:
Osvaldo Aguirre
Alan Mills
Aníbal Jarkowski
Bartomeu Melià
Fabrizio Mejía Madrid
Graciela Batticuore
Isabel Stratta

Entrevista con Almudena Grandes



744
junio 2012

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracia Aldaz
Director AECID
Juan López-Dóriga Pérez
Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**
Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Administración
e-mail: cuadernos.administración@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alfonso, 26. La Fortuna, Leganés.
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-12-003-1
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

744 Índice

Benjamín Prado: *Una sola puerta y todas las historias* 5

Literaturas Americanas II

Osvaldo Aguirre: *A la deriva* 9
Alan Mills: *Literatura* hacker *y la creación del nahual del lector* . 13
Aníbal Jarkowski: *Arlt, el mentalista* 31
Bartomeu Melià: *El guaraní desde que el Paraguay es Independiente* 39
Fabrizio Mejía Madrid: *La casa de nadie* 55
Graciela Batticuore: *Perspectivas románticas en clave contemporánea* 61
Isabel Stratta : *Borges y la invención de las ficciones* 63

Mesa revuelta

Mauricio Vallejo Márquez: *La censura y una generación olvidada* 79
Alejandro Luque: *Edmundo Desnoes, un «voyeur» del siglo* 99
Francisco Véjar: *El juego de hacer versos de Óscar Hahn y lFrancisco Véjar* 107

Punto de vista

Beatriz Sarlo: *«El madrigal del odio muerto». El poema como* locus *locus de regresión a la madre* 117

Entrevista

María Escobedo: *Almudena Grandes: «La política es el cimiento indispensable para creer en el porvenir»* 129

Biblioteca

Norma Sturniolo: *Memoria y ficción en La lluvia de los inocentes de Andrés Ibáñez* 141
Fernando Tomás: *Hay serpientes que bailan la música del mal* . . 146
Ana Casas: *Actualidad de los cuentos de Ignacio Aldecoa* 149
José Ramón Ripoll: *Ofelia y Javier Vela* 154

Una sola puerta y todas las historias

Benjamín Prado

Una sola puerta puede cerrar muchas historias, y eso es lo que ocurre con este número de *Cuadernos Hispanoamericanos* en el que al volver la última página se cerrará, al menos por ahora, el ciclo que comenzó en febrero del año 2007, cuando me hice cargo de su dirección. Vivimos tiempos de cambios en que los números rojos propician los ajustes de cuentas, y entre una cosa y la otra, hoy se ha puesto fin a la aventura que comenzó en aquella entrega número 680 de esta revista, que se abría con las colaboraciones de Juan Gelman, Mario Benedetti, Ángel González o Alfredo Bryce Echenique. En el siguiente, escribían Mario Vargas Llosa, Gioconda Belli y Joan Margarit. En el que le sucedió, Almudena Grandes, Joaquín Sabina, Silvio Rodríguez o Ernesto Cardenal... Y así hasta este ejemplar número 744, en una larga lista de temas, autores y países con la que he intentado dejar constancia de las diferentes voces que integran nuestra cultura y nuestro idioma. En los poco más de cinco años que se me ha dado el privilegio de convertirme en parte de la historia de esta extraordinaria revista, han ido pasando por sus páginas, en algunos casos de manera muy habitual, las firmas de premios Cervantes como Juan Marsé, Ana María Matute, Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Carlos Fuentes o Álvaro Mutis; y las de maestros como José Manuel Caballero Bonald, Eduardo Galeano, Francisco Brines, Claribel Alegría, Ferreira Gullar, Nélida Piñon, Félix Grande, Sergio Ramírez, Ida Vitale, Hugo Mujica, Rafael Cadenas, Raúl Zurita o Ángeles Mastretta; o las de autores aún jóvenes pero ya consagrados como Juan Manuel Roca, Fernando Savater, Piedad Bonnett, Darío Jaramillo, Zoe Valdés, Enrique Vila-Matas, Abilio Estévez, Luis Landero, Andrés Sánchez Robayna, Jon Juaristi, Luis Alberto de Cuenca, Reina María Rodríguez, Julio Llamazares, César Aira, Luis García Montero, Horacio Castellanos Moya, Gustavo Mar-

tín Garzo, Ignacio Martínez de Pisón o, entre un larguísimo etcétera, Felipe Benítez Reyes. La mayor recompensa que he tenido a este trabajo ha sido una carta de Mario Vargas Llosa en la que el premio Nobel señalaba «la profunda vocación democrática de una tarea en la que el único criterio de selección ha sido la calidad de los colaboradores». Le pido perdón por hacer públicas esas dos líneas como quien levanta una copa ganada en un estadio.

En estos años, también he puesto especial interés en otras dos cosas: la primera, lograr que los más jóvenes creadores de cada país encontraran aquí un espacio desde el que darse a conocer, e infinidad de ellos han publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* sus artículos, sus manifiestos y, a veces, sus primeros versos; la segunda, en aprovechar mis viajes a Latinoamérica, bastante habituales, invitado a participar en alguna feria del libro o a presentar alguna de mis novelas, para llevar la revista de viaje, y así han ido apareciendo monográficos o páginas especiales dedicadas a la literatura de hoy en diferentes países que han sido presentados, por ejemplo, en Argentina, Chile, Cuba, Ecuador, Perú, El Salvador o Nicaragua, cumpliendo en mi opinión dos de las funciones básicas a las que obligan las siglas de la Aecid: la cooperación y el desarrollo. Tengo la esperanza de haber contribuido a multiplicar el nombre de *Cuadernos Hispanoamericanos* en esos países y en otros, como Brasil, al que dedicamos un tomo aparecido, por primera vez en sus más de seis décadas de existencia, en edición bilingüe español-portugués.

Una sola puerta puede cerrar muchas historias, y las más hermosas que he vivido en esta casa han sido las conversaciones e intercambios de ideas que he podido tener con todas las personas que me han ofrecido su amistad y su colaboración. Gracias a ellas; a quienes confiaron en mí a la hora de reflotar este barco y, sobre todo, a los lectores de *Cuadernos Hispanoamericanos*: todos ellos me han otorgado el enorme privilegio de poner un tesoro en mis manos. En el futuro siempre está nublado y la vida, como dijo Jaime Gil de Biedma, nunca es exactamente como uno se la espera; pero a pesar de todo, si tuviese que apostar por algo, sería porque volveremos a vernos


Literaturas
Americanas II

A la deriva

Osvaldo Aguirre

Una definición muy conocida describe al género de la crónica como literatura bajo presión. La crónica, se ha dicho tantas veces, encuentra su espacio entre el periodismo y la literatura, sin pertenecer por completo a ninguno de esos campos. Cuenta una historia de la actualidad con procedimientos de la ficción. Su pacto con el lector es el de cualquier otro relato periodístico: esto que voy a contar, dice el cronista, ocurrió, no es una ficción. El contrato añade una cláusula especial: el cronista se compromete a contar del modo en que se cuenta una ficción, como si se pudieran incorporar ese tipo de procedimientos sin provocar efectos de ficción en la lectura.

La definición de la crónica como literatura bajo presión fue acuñada por Susana Rotker en *La invención de la crónica*, un libro fundamental para pensar el género, donde pueden encontrarse otros términos y conceptualizaciones hoy vigentes: la mirada del cronista, por ejemplo, o la idea de la crónica como arqueología del presente que focaliza en los detalles menores de la vida cotidiana y en el modo de narrar. *La invención de la crónica* se publicó en Buenos Aires en 1992, en un momento en que el problema del género ni siquiera estaba planteado; el mismo año, en Rosario, apareció *El relato de los hechos*, de Ana María Amar Sánchez, un libro dedicado a la obra de Rodolfo Walsh que recapitulaba también pasajes de cierta tradición, de Miguel Barnet a Elena Poniatowska y de Vicente Leñero a Edgardo Rodríguez Juliá, del mismo modo que Rotker, al hacer eje en las crónicas de José Martí, incorporaba la experiencia periodística de Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera y la prensa norteamericana del siglo XIX y en particular de Charles Danah. En su libro, Amar Sánchez no utiliza el término crónica sino que habla de no ficción, pero su análisis viene muy a cuento, entre otras cosas, para advertir el modo en que el nuevo periodismo norteamericano borró o al

menos trivializó las tensiones constitutivas de los textos que llamamos crónicas: es decir, la tensión entre periodismo y literatura, entre valor estético y valor referencial, entre construcciones de la verdad y efectos de ficción. Estos dos libros fueron elaborados en la misma época, sin que sus autoras, aparentemente, tuvieran contacto entre sí; esto hace más notable las coincidencias que presentan, como el hecho de desvincular a la escritura de la crónica del realismo en su sentido convencional.

Más de la mitad de la obra escrita de José Martí, decía Rotker, y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos. Sin embargo, la historia literaria ha centrado el interés básicamente en sus poesías. En una fecha tan cercana como 2009, en el prólogo a *El paisaje en las nubes*, el libro que recopiló crónicas de Roberto Arlt publicadas entre 1937 y 1942, Rosie Corral llamaba la atención sobre el hecho de que esos textos hubieran pasado prácticamente inadvertidos para la crítica. Estas circunstancias serían puramente anecdóticas si no revelaran que el problema de la crónica es, en buena medida, un problema de lectura y de valoración. En aquellas crónicas desconsideradas por la historia literaria, por otra parte, Susana Rotker descubrió los textos que fueron artífices de la renovación de la prosa en América Latina, el laboratorio del estilo modernista. En términos de Rubén Darío, el literato se distinguía del reporter porque era el escritor con estilo; pero ese estilo advino a través de la crónica no sólo como práctica de escritura sino como conciencia del hacer poético y exploración de nuevas formas de percepción. Tal vez podríamos analizar en ese sentido la obra de Roberto Arlt, siguiendo una de sus indicaciones: «Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana», dijo.

Los géneros, dijo Borges, dependen menos de los textos que de la forma en que son leídos. Bartolomé Mitre tituló «Narraciones fantásticas» una crónica de José Martí que hoy leemos como un testimonio sobre las elecciones presidenciales en EEUU de 1888 y los textos que pasaban entonces por documentos científicos en el diario La Nación actualmente parecen poco menos que fábulas. Los grandes textos de la crónica son, con frecuencia, aquellos en que la atribución de género queda en suspenso, donde las posibi-

lidades de lectura se multiplican. Lo propio de la crónica sería asociar características que tienden a ser pensadas como excluyentes, antagónicas. «¿No es digno de novela mi relato?», pregunta Arlt en el cierre de una de sus crónicas, y la frase apunta tanto a justificar la escritura –cosa importante en Arlt, ya que la crónica tiene que inventar su objeto– y apunta también a retener a la crónica en el género, cuando todo el despliegue narrativo y retórico nos hace pensar en los textos de ficción de Arlt. *¿Quién mató a Rosendo?*, el relato de Rodolfo Walsh sobre el crimen de Rosendo García, aceptaba ser leído como un relato policial desvinculado de cualquier referencia al contexto político, dicho por el propio Walsh, aunque a él no le gustara esa lectura. *La novela de Perón*, una ficción de Tomás Eloy Martínez, fue leída a su vez como un documento histórico al ser publicada por entregas en una revista periodística.

Los factores de presión en la crónica no son un misterio: las ideas de los editores, las presuntas demandas del público, la hora de cierre, la falta de tiempo y de espacio, la necesidad de capturar de manera inmediata el interés del lector y de retenerlo hasta la última línea. Pero los efectos que producen esas presiones y la manera determinan a los textos todavía no han sido suficientemente estudiadas.

El título de esta mesa alude a las «derivas contemporáneas» de la crónica. Se supone que ir a la deriva es carecer de rumbo, pero el sentido recto de la deriva es el de figurar un desvío, la dirección azarosa que se aparta del rumbo establecido. Volviendo a *La invención de la crónica*, Susana Rotker propone cierta deriva no sólo para la lectura de la crónica sino para el pensamiento crítico: «tomar el camino –dice– de lo desechado, de lo excluido y omitido por la institución del arte». Marginada por lo que tenía de literario, en periodismo, y por lo que tenía de periodístico, en literatura, la crónica ha pasado a ser reconocida como un campo de renovación y de experimentación formal. La situación actual parece recrear, sin embargo, las tensiones constitutivas de un género definido por la hibridez, al indagar en una tradición que tiene versiones diversas y poner en debate, al mismo tiempo, temas como el valor estético y el alcance referencial de los textos, el concepto de ficción y los efectos de lectura en la recepción crí-

tica, y las mismas condiciones de producción de los textos. Desde los años 90 la crónica vuelve a plantearse como género literario y a reivindicarse en continuidad con una tradición de grandes narradores y no, ya, con lo que se llamó nuevo periodismo

Literatura *hacker* y la creación del nahual del lector

Alan Mills

1. Literaturas indígenas y *hackers* del ciberespacio literario

William Gibson, en su legendaria novela *Neuromante*, definió de la siguiente manera al ciberespacio:

> «Es una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores, en todas las naciones... Una representación gráfica de la información abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja...»

Comienzo con esta cita, pues me parece importante dejar claro que cuando este texto se refiera al ciberespacio, no se estará hablando sólo de las computadoras, de las bases de datos, o de la tecnología que permite el establecimiento de redes virtuales de información y comunicación: el ciberespacio va más allá, es una «alucinación consensual», es la representación holográfica de una mente colectiva.

Esta definición nos ayudará a imaginar la literatura desde un punto de vista singular.

Pensaremos aquí a la literatura latinoamericana como un estamento ciberespacial, como un muy particular delirio consensual: la interconectividad virtual de lecturas y acuerdos simbólicos alrededor de las múltiples obras que componen el mapa literario de los países que alcanzaron su independencia de la Corona Española, hace más o menos doscientos años.

Los legítimos operadores de este ciberespacio utilizan al idioma español como lenguaje de navegación, y se valen también, aunque subsidiariamente, de otras lenguas occidentales (principalmente el inglés y el francés), de donde se toman valores y orientaciones de lectura.

Las lenguas indígenas del continente no aparecen como canales de mediación, o negociación, o difusión de las lecturas del ciberespacio literario latinoamericano. Y del mismo modo, la producción oral no es considerada parte del corpus simbólico de dicha literatura.

Al mismo tiempo, es el código letrado el que se usa para configurar una jerarquía de la producción literaria que flota en este ciberespacio. Los libros impresos funcionan como el *software* privilegiado para la operatividad de este sistema.

En este contexto, un autor que no ha publicado un libro impreso en idioma español y cuyas principales referencias no se encuentran en las tradiciones hispánica, francesa, portuguesa, o anglosajona, no sólo se encontraría por afuera del ciberespacio literario latinoamericano, sino que además se estaría enfrentado a un sistema de código cerrado.

En informática un programa es de código cerrado cuando el código fuente no se encuentra disponible para cualquier usuario, es decir, cuando no se hace público. Se le llama así en contraposición al código abierto, o *software* libre (Wikipedia, 2012).

Las calificaciones requeridas para navegar en el estamento ciberespacial de la literatura latinoamericana rebasan, por mucho, las condiciones socioeconómicas y culturales en las que las comunidades indígenas del continente subsisten. De esa cuenta, una de las estrategias que los autores indígenas usan para insertarse en este sistema de código cerrado, es la de convertirse en *hackers*.

2. *¿Hackers?*

Esta intervención puede parecer atrevida, o exótica, pues la identidad indígena suele estar referida, dentro del binario semiótico, a representar lo pre-moderno, lo arcaico, lo primitivo.

Hace un par de décadas, la antropóloga norteamericana Diane Nelson haría su primera visita a Guatemala, en donde quedó fas-

cinada por el conocimiento de los filmes de ciencia ficción en las comunidades más apartadas del Triángulo Ixil.

Según nos cuenta la antropóloga en su libro *Man Ch'itil. El dedo en la llaga. Cuerpos políticos y políticas del cuerpo en la Guatemala del Quinto Centenario*, su nombre, Diane, fue de inmediato referido a Diana, protagonista de la serie televisiva «V, Invasión Extraterrestre».

Los indígenas del Ixcán, con los que comenzaría una diversidad de pesquisas, le apodaron «Diana, La Reina de los Lagartos», como un sutil homenaje a la serie con la se entretenían por las tardes, en donde los alienígenas reptilianos intentaban infiltrarse en la humanidad para conquistarla, suscitando acciones de declarada insurgencia por parte de nuestra especie.

Esta «implosión de lo hipermoderno en un ambiente considerado pre-moderno» llevó a Diane Nelson a la formulación de la categoría del «maya-*hacker*»: «una articulación destinada a sugerir la yuxtaposición incongruente entre la ciencia ficción y la ciencia social de la antropología».

Nelson propone a la ciencia ficción como un ingrediente cognitivo que alteraría de forma radical el estudio antropológico, ayudándole a dilucidar «la brecha entre la certeza en la posibilidad inmanente y los reflejos de sus interpretaciones éticas, sociales y espirituales».

Para Nelson, un «maya-*hacker*» es aquel sujeto miembro de una colectividad indígena que adopta una serie de estrategias para quebrar el código cerrado de la modernidad capitalista y de sus aparatos estatales, insertándose en el ciberespacio de la cultura, del mismo modo en que los *hackers* ponen en jaque la seguridad de los parajes de la Web. Dice Nelson: «un *hacker* no controla el sistema en el cual trabaja, pero conoce a fondo sus tecnologías y códigos».

El activista indígena de derechos culturales no es para Diane Nelson un «indio negado», un «indio ladinizado», o un traidor a su grupo étnico (porque habla español, se tituló en la universidad y conoce los vericuetos de la cultura moderna global), sino un «maya-*hacker*»: alguien que navega una Nación-Estado-Ciberespacial, a través del conocimiento de códigos clave que le permiten obtener información valiosa (los Derechos Humanos, por ejemplo), para la subsistencia de sus comunidades.

Una forma muy simple de demostrar la existencia de una Nación-Estado-Ciberespacial va en la constatación de que no es necesario leer el Código Penal para evitar salir a la calle y convertirse en un asesino en serie. La alucinación consensual opera en nuestros cuerpos, introduciéndose así la ley en nuestro propio flujo sanguíneo, controlándonos de un modo biopolítico, para decirlo con Foucault. Somos nuestro propio represor y nuestro propio juez. Vivimos desde siempre en una especie de fantasía orwelliana.

Del mismo modo, no hace falta haber leído toda la literatura latinoamericana y su crítica, para asumir una serie de convenciones y acuerdos tácitos que la regulan. Estas convenciones son las que persiguen normativizar las lecturas, establecer las jerarquías y certificar las legitimaciones, creando ese holograma ciberespacial llamado «literatura latinoamericana».

Un delirio consensual que nos empuja, por ejemplo, a no cuestionar el uso del español en cuanto lengua oficial de dicho sistema y a considerar a los pueblos indígenas como sujetos adyacentes al mismo. El indígena, o el sujeto perteneciente a cualquiera de los grupos étnicos que transitan la cultura en términos de subalternidad, no es considerado un lector destinatario del corpus literario. A nivel de la imaginación colectiva, los pueblos indígenas son considerados sujetos pre-literarios o, en el mejor de los casos, vestigios vivientes de una literatura que ya no existe.

Es por esto que también me permito usurpar un mecanismo de la ciencia ficción para transformar esa lectura represiva que opera sobre las culturas originarias del continente, la cual los obliga a aparecer en calidad de paisaje, vestigio, o ruina. Pretendo resquebrajar esa imposición que obliga a las culturas indígenas a representar un pasado del cual escapamos a toda velocidad, trasmutando su identidad hacia la representación de un futuro post-exótico, multilingüe, y con una literatura que se socializaría a través de los más diversos soportes (incluso rituales).

Entenderemos esta transformación de los autores indígenas hacia «*hackers* literarios» si imaginamos el carácter cíclico del tiempo: se viajaría tanto hacia atrás (a través del estudio de textos ancestrales, por ejemplo), que se terminaría apareciendo en algún lugar del futuro.

Digamos que así completaríamos el recorrido de un círculo temporal que nos haría dar un salto cuántico, pasando a otro nivel de conciencia.

3. Las estrategias del pillaje

El viejo binomio «liberal-conservador» ha dejado casi por completo de representar un campo de contradicciones reales para trasladarnos al escenario de la performatividad política. La guerra actual entre el código cerrado y el *software* libre, aparece en nuestras pantallas como una contradicción en verdad operativa.

Por un lado, Mcintosh, Microsoft, y todas las empresas que desean transformar la *web* en un territorio donde el acceso a los servicios sea de pago y donde la circulación de la información esté controlada por quienes detentan el código.

En el otro bando estarían los *commoners*, los activistas de *Creative Commons*, los *hackers* y todos aquellos que luchan diariamente por un ciberespacio cuyo *software* sea libre, gratuito, y que además permita la posibilidad de su alteración y reformulación. Estos son lenguajes en franco conflicto. Una guerra de guerrillas virtual.

Recuerdo la primera vez que visité la ciudad maya de Tikal, en Guatemala. El guía nos orientaba sobre su historia y sobre las particularidades de esa espectacular arquitectura.

Cuando una turista le preguntó respecto a las razones por las cuales los mayas abandonaron esta ciudad, el guía respondió explicando que la última dinastía reinante no había sido capaz de sortear la crisis de recursos provocada por las sequías y por el propio desgaste del entorno que su ritmo de producción provocaba. La legitimidad política de la élite había sido minada por su incapacidad para enfrentar la crisis, propiciando cruentas insurrecciones que dieron al traste con la unidad del reino.

Lo que más llamó mi atención fue el relato del guía sobre la actitud de las élites, sobre su arrogancia suicida. Los reyes eran los únicos que tenían acceso al código matriz, los únicos que sabían interpretar los códices, hecho que terminó impidiendo que los plebeyos triunfantes fueran capaces de sostener el control

de una ciudad compleja, tan moderna y letrada, a su modo. Esto los llevaría a la diáspora y al final de la grandeza para los mayas de Tikal.

Esta parábola funciona como una metáfora transtemporal sobre el destino de nuestras culturas. Si se quiere transformar el mundo, pienso, más allá de la búsqueda de una insurrección total, al estilo de lo que actualmente son las diversas variantes de «terrorismo», deberíamos crear estrategias que permitan diseños intersticiales de cultura que faciliten la libre circulación del conocimiento.

Volviendo a pensar al ciberespacio de la literatura latinoamericana, tampoco se trataría entonces de abolir la tradición crítica, ni nuestra modernidad literaria, desdeñándola y asumiendo que se podría construir una nueva lectura a partir de cero.

Según la óptica lacaniana de Zizek, en la dinámica virtual «el sujeto/interactor necesita de un conjunto de reglas sin las cuales se sumergiría en una experiencia psicótica de un universo en el cual 'hacemos lo que nos da la gana' y somos, paradójicamente por esa misma razón, privados de nuestra libertad, atrapados en una compulsión demoníaca».

De acuerdo con el *New Hackers Dictionary*, un *hacker* es «una persona que explora los detalles de los sistemas de programación y cómo extender y aumentar sus capacidades, alguien que disfruta el reto de vencer o burlar creativamente las limitaciones». Diane Nelson afirma que «hackear» quiere decir «comprender y controlar la tecnología informática y, lo que es más importante, tener la capacidad de formar redes de comunicación y de intercambio de información».

Visto así, las personas de origen indígena que han tenido acceso a estudios literarios superiores, posgrados en literatura comparada, o en lingüística, o escritura creativa, etc., se transforman, por una suerte de operación alquímica de lectura, en *hackers* del sistema literario occidental.

Los poetas y escritores en lenguas indígenas que publican sus libros, interviniendo el diálogo del ciberespacio latinoamericano, se convierten asimismo en «*hackers* literarios». Sus redes de conocimiento literario, sus transacciones de información intertextual retornan al saber acumulado de sus comunidades, pero al mismo

tiempo alteran y modifican el código matriz de lo que llamamos «literatura latinoamericana».

Pienso, por ejemplo, en Humberto Ak'abal y su autotraducción (¿se «autohackea»?), del quiché al español, creando una lírica tan minimalista como barroca y delirante. Un poeta que puede ser leído dentro de la categoría de lo «experimental» (por su exploración onomatopéyica y sus *performances* varias), pero que al mismo tiempo está recubierto del vapor de lo que interpretamos como «clásico».

Pienso en Jaime Luis Huenún creando una poética radicalmente nueva donde se puede rastrear por igual a Georg Trakl y a sus antecesores mapuches. Pienso en Roxana Miranda Rupailaf, con su danza ritual posmoderna, y no puedo dejar de imaginar que el «*hacker* literario» será el tejedor del holograma intersticial de las redes por donde circulará la literatura del futuro.

Basta leer un poema de la poeta mapuche Roxana Miranda Rupailaf, donde se nos pinta un paisaje fantástico que podría relacionarse con los escenarios de la Tierra Media de Tolkien, sin perder la sutil cadencia de la poesía de su propia tradición materna:

Pareja

Un caballo vuela al sur en medio de la guerra.
Un caballo sin alas montado en una nube,
me llama a la puerta de mis sueños
donde soy una potra más rubia que el sol.
Indomable como un pensamiento,
relincho mis ilusiones con olor a hierbas.
Despierto.
El caballo se cae del cielo

y me deja preñada.

4. Hackeo en múltiples direcciones

La operación de «hackeo literario» carecería de sentido si fuese restringida a otro código cerrado: el de la etnicidad. El «hackeo literario» sólo alcanzará su plena operatividad como categoría de

lectura, si propicia un flujo hiperdinámico de información en múltiples vías.

Así, un escritor de origen hispánico, o mestizo, o europeo, o que se asimila a sí mismo adentro de la cultura occidental, pero que al mismo tiempo aprende a decodificar el saber literario de los pueblos originarios y/o consigue leer y expresarse en una de sus lenguas, será otro espécimen valioso de *hacker*.

Leyendo las primeras quinientas páginas del *Borges* de Bioy, me llamó la atención que Borges y su gran amigo hayan leído el *Popol Wuj*... dice Bioy que lo habrían comentado una noche, con mucha admiración.

Pero la entrada en el diario de Bioy Casares es muy escueta, como si no hubiese podido evitar mencionarlo... Ese mismo día, 23 de abril de 1953, cuenta Bioy Casares, tradujeron el cuento «Los brahmanes y el león», del *Panchatantra*.

Quiero imaginar que páginas más adelante, en ese libro llamado *Borges*, Bioy comentará alguna cosa más detallada sobre el cuento «La escritura del dios», el único relato de Jorge Luis Borges que fue ubicado en el mundo prehispánico mesoamericano.

De dicha pieza de ficción extraigo este bello fragmento relatado por la voz del personaje-narrador, Tzinacán, el cual nos ayudará a comprender la categoría de «*literary hacker*» desde un punto de vista bastante peculiar:

> «¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios, toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un len-

guaje y cuanto puede comprender un lenguaje, son las ambiciosas y pobres voces humanas, todo, mundo, universo.»

La descripción borgiana parecería hacer referencia a la codificación de un estamento ciberespacial. El ciberespacio, entendido también como una especie de «Gran Otro» lacaniano, aparece en la imaginación de Borges en calidad de «escritura del dios»: una palabra que articularía a todas las palabras.

Un tigre refiere a todos los tigres, estableciendo el *hyperlink* desde el nombre del animal hacia el arquetipo de la fiera y luego hacia su materialidad.

Borges también sugiere una interface extraordinaria para explicar el tejido de esta red virtual de saberes que atraviesan la mente del personaje-narrador: la escritura de todo el universo, es decir, la escritura del dios, es decir, el ciberespacio, puede leerse en las redes dibujadas por las manchas de la piel del jaguar. Borges entiende a la escritura como algo que está más allá de la representación de palabras en caracteres latinos y hace la referencia a 14 palabras mágicas, o palabras clave, *passwords*, que nos permitirían develar el misterio de la piel del jaguar.

Veamos: en la cosmogonía prehispánica mesoamericana existen 13 niveles de cielo. El número 13 aparece asociado al mundo superior, al mundo de las ideas platónicas, a eso que Jung llamó el «inconsciente colectivo»... Quizás por eso, cuando el escritor argentino nos propone la cifra 14, parecería querer indicarnos que existe todavía un nivel más allá del cielo, algo más allá del inconsciente colectivo, una palabra realmente mágica que estaría más allá del ciberespacio y nos llevaría al hiperespacio. Al infinito.

«Tzinacán» es el nombre de ficción escogido por Borges, para nombrar al príncipe cakchiquel que protagoniza su relato, quien aparece encerrado enfrente de un jaguar, también enjaulado por el Adelantado español.

Este nombre, Tzinacán, me había sonado inicialmente como algo parecido a «perro + serpiente», pero luego descubrí, leyendo a Balderston, que en realidad significa «murciélago».

Resulta por lo menos «curioso» que Jorge Luis Borges haya estado al tanto de este detalle tan particular como decisivo: la comunidad cakchiquel se identifica a sí misma a través del mur-

ciélago, el cual es la representación arquetípica (o sea, el nahual) de la doble polaridad luz/oscuridad, revelación, aurora, Ak'abal, en el calendario maya Tzolkin. Esto quizás se relaciona, de forma mística y trágica, con el rol de aliada de los españoles que la etnia cakchiquel desempeñó durante la conquista.

Leo «La escritura del dios» varias veces, con admiración, y me resulta maravilloso percibir que esa idea de infinito, siempre desarrollada con belleza y profunda inteligencia por Borges, también le haya sido sugerida por este príncipe maya-cakchiquel que contempla a un jaguar, mientras reflexiona en paralelo sobre la divinidad y la inminente muerte que le será donada por el conquistador Pedro de Alvarado.

También habla Tzinacán de una rueda infinita (hecha de agua y fuego), que podría relacionarse, pienso, con Gucumatz (Quetzalcoatl) y que, a un tiempo, dejaría sugerida una primera referencia al Aleph.

¿O no sería el Aleph, acaso, la representación borgiana de ese momento en que el Corazón del Cielo crea a los cuatro primeros hombre-jaguar, quienes son capaces de verlo todo, de penetrar las cosas, de ver lo oculto y registrar el pasado, presente y futuro entremezclándose?

Me atrevo a decir que Borges hizo operativa una lectura del tipo *hacker* alrededor del saber de los pueblos indígenas de Guatemala. Decodificó no sólo el *Popol Wuj*, sino que también supo descifrar el contenido arquetípico de sus intrincada metáforas y elipsis.

El relato de «La escritura del dios» también denota un profundo conocimiento del entorno histórico de la conquista del reino cakchiquel en Guatemala.

A diferencia de Miguel Ángel Asturias y otros indigenistas de la época, Borges no intenta copiar una prosodia, es decir, no hace *playback*. El argentino intenta desentrañar el código y «hackear» la cultura para trasladar ese conocimiento al *software* llamado *El Aleph*, el libro de cuentos que circulará en el ciberespacio de la literatura argentina, latinoamericana y finalmente universal, de forma transformadora.

Haré una digresión:

Ya había dicho que el murciélago es el nahual de dualidad luz/oscuridad para los mayas. Esto podría relacionarse también con la muerte y transformación que están representados en el Tarot de Marseille por el arcano número 13. Es importante decir que el Tarot de Marseille (al igual que el Calendario Tzolkin) no es más que un dispositivo de *software* diseñado para trasladarnos esa sabiduría milenaria que Carl Jung llegaría a sistematizar: la teoría de los arquetipos.

Y quizás sea, precisamente, a través de una lectura arquetípica que entenderemos por qué el 21 de diciembre de 2012 es importante para los mayas: ahí se dará inicio el B'aqtun número 13, que implicaría la transformación de la humanidad. El ocaso, la muerte de una era de oscuridad, dándole paso a la luz.

Otro escritor argentino que aprovechó su lectura del *Popol Wuj* es Antonio di Benedetto. Aunque en Di Benedetto la operación de «hackeo» no alcanza la profundidad, ni la audacia de Borges, sí resulta llamativo que se ocupe del reverso del Mundo Superior. De las altas ideas interconectadas, pasamos, con di Benedetto, al espacio de las sombras.

Es inquietante la relación entre el Inframundo de los quichés (Xib' alb' a) y la decadencia en la que termina desembocando Emanuel, el protagonista de *Sombras nada más...*, novela publicada por Antonio Di Benedetto en el año 1985.

En cierto momento de la historia, Alba Rosa, la amante guatemalteca del protagonista (también llamada «Chimalmat» en la narración), le dice:

> «¡Oh, lo desconocido! ¿Sabes dónde comienza? Guárdate del camino negro. Antes de llegar a Xib' alb' a , lugar del desvanecimiento y de la muerte, se cruzaban cuatro caminos: el rojo, el blanco, el verde y el negro, que efectivamente de los cuatro era el Xib' alb' a el que halagaba el orgullo de los viajeros para atraérselos, diciéndoles que era el camino del rey. Pero el Xib' alb' a era el lugar de la desesperación, del desvanecimiento, de los muertos.»

Alba Rosa también narra para Emanuel la historia de Vucub-Caquix (marido de Chimalmat), quien es derrotado por los gemelos héroes a causa de su soberbia. La leyenda del *Popol Wuj* rela-

ta que Vucub-Caquix queda desdentado por un golpe certero silbado por la cerbatana de Huhahpú, el joven y mágico gemelo sagitario. Esta carencia de dientes simbolizaría la pérdida del poder, la decadencia y, finalmente, la justicia impartida por las fuerzas del equilibrio cósmico.

Emanuel consigue descifrar el meta-mensaje de Alba Rosa y dilucida que ha perdido todo el poder de fascinación que alguna vez tuvo sobre ella, cosa que acentúa su sentimiento de desdicha. Se infiere, entonces, que Xib' alb' a (el Inframundo de los quichés), es el reino de las sombras trasmutado por mérito de la ficción, en el viaje de Emanuel a Centroamérica, ese sitio en donde no le quedará otra opción que mirar «sombras, nada más»...

Y ésta es la metáfora perfecta de su caída en desgracia.

5. El nahual del lector

Veamos ahora a la obra literaria como la representación material de la serpiente emplumada y como una de las manifestaciones de su retorno a nuestra psique.

Afirman los quichés, que el amanecer es el propio acto de esparcir la simiente en el firmamento. La escritura podría ser, entonces, la agricultura del vacío o de los campos celestes, y cada letra sería una estrella, semilla de luz, generando imágenes, o metáforas-constelaciones, haces luminosos que tocan el cuerpo holográfico de la página.

Una letra es una partícula de polvo estelar.

La lectura es un desafío al vacío: es la forma en que nos tocamos por dentro, creando un espejo convexo al interior de la mente y el corazón del Otro. Es la verdadera continuación de nuestra privada página espiritual: un documento eléctrico que se comparte, un *attachment* que alteramos desde que lo vamos descargando con los ojos.

Mi ensayo propone la imaginación de nuevos *software* de lectura. Pensando a la literatura como «depósito interactivo del saber vivir» (Ette, 2009), imagino libros de código abierto que permitan una navegación intersticial de nuestra diversidad.

Mientras el mundo se maravilla con los nuevos dispositivos de *hardware*, mientras todos caemos seducidos por el I-Pad, buscando quizás convertirnos en escritores cosmopolitas (que en traducción castiza quiere decir escritores europeizantes y modernólatras), me gustaría proponer un desplazamiento. Hacer un viaje en otra dirección.

Usar el Tzolkin y el *Popol Wuj*, en su función de *software* transhistórico, permite la sincronía entre el pasado y el futuro, creando el *axis mundi* del presente eterno.

Algo parecido a cavar un agujero de gusano en el tiempo. Libros ancestrales usados como un *software* que permitirá comprender un mundo donde la virtualidad ha sustituido a su representación material. Libros que son compuertas que se abren al mismo futuro, experimentado en su actual sensación de ayer imaginario.

Al código cerrado de la modernidad occidental, que integra los saberes milenarios bajo la etiqueta del folclore, del *new age*, o de la mera antropología, hay que oponerle un código *open source*, donde se liberaría el acceso al conocimiento por intermedio de una operación de des-jerarquización simbólica, donde se permite la manipulación recreativa de la riquísima tradición literaria occidental, inyectándole sustancias que la catalizarían hacia un ciberespacio literario en el cual la multiplicidad arquetípica del universo se verá más fielmente reflejada.

Otra operación *hacker* es la de imaginar a la lectura como la capacidad de ser guiado y transformado por el propio texto.

Inspirado en los gemelos héroes del *Popol Wuj*, quienes triunfan por la autotransformación que hicieron, imagino a la obra literaria como la tecnología que será capaz de darnos la capacidad de la mutación perenne, renovando los ciclos de la vida y la muerte día con día.

Nací bajo el signo del I'x, cuyo nahual es el B'alam: el jaguar de las selvas mayas. Organizo con la finalidad de amar, mi tono rítmico es la igualdad. Soy guiado por mi propio poder duplicado.

Algunos astrólogos afirman que aquellos cuyo nahual es el B'alam tienen siete vidas, como los gatos. Nacen, mueren, se crean y se recrean ellos mismos. Y que hay dos tipos de jaguares: los excéntricos y los convencionales. A veces estas dos mismas perso-

nalidades conviven en el mismo sujeto. A los primeros les gustan las fiestas, a los segundos los automóviles exóticos y la ropa sesentera.

Al jaguar se le llama «Nahuel» en mapundungún –lengua de los mapuches de Chile– y en quéchua «uturuncu» o «unqa».

Se afirma que el origen del nombre «jaguar» proviene de la palabra guaraní «yaguá-eté» que significaría «parece perro». Esto se relaciona con los perros «alanos» traídos por los conquistadores y su característica piel atigrada.

Se asegura, no obstante, que la etimología más correcta de las palabras «jaguar», «yaguar» y «yaguareté», procedería de las palabras, también guaraníes, «yaguá» (fiera) «eté» (verdadera).

En la cultura amazónica asshéninka existe la ambigüedad entre la especie como entidad, como persona colectiva –«el Jaguar», «manítse»– y sus representantes individuales –«uno o varios jaguares particulares», «manítse» también–. En dicha cultura el jaguar se ve a sí mismo como a un ser humano y su piel en realidad es su «kitháárentse».

Los «guerreros-jaguar» mexicas, de ascendencia noble, portaban pieles de Pantera onca –en lengua nahuatl «ocelotl»– sobre las espaldas a modo de distintivo en la batalla.

En portugués, el jaguar es llamado «onça».

La versión negra del jaguar, llamada simplemente «pantera negra», responde al mismo nombre científico de Pantera onca y se trata nada más que de jaguares con melanismo.

En el Paraguay y en el Noreste de Argentina los ejemplares con melanismo son llamados con el nombre, de origen guaraní, «yaguá'hú» mientras que los de manchas comunes son llamados «yaguará'pará».

De acuerdo con la entrada de Wikipedia:

> «El nahual es un espíritu protector»; «se dice que cada persona, al momento de nacer, tiene ya el espíritu de un animal que se encarga de protegerlo y guiarlo. Estos espíritus, llamados 'nahuales', usualmente se manifiestan sólo como una imagen que aconseja en sueños o a través de alguna afinidad con el animal que los tomó como protegidos».

> «Antiguamente –en las culturas maya y azteca– el nahual era la forma animal que tomaban los dioses para comunicarse con los

humanos. Por ejemplo, el nahual del dios Tezcalipoca era el jaguar, aunque usaba indistintamente la forma de coyote, y la de Huitzilopochtli era un colibrí. 'Nagual' es la pronunciación arcaica y popular del término 'nahualli' o 'nahual', perteneciente a la lengua náhuatl, derivado de la raíz 'nau', que significa 'doble'. 'Nagual' significa 'doble', 'proyectado', y se refiere al aspecto metafísico o divino de la existencia. 'Nahualli', asimismo, era el nombre de los sabios en general, aquellos que profundizan o penetran en las cosas. 'Náhuatl' significa 'comprensible', es el nombre propio de la lengua».

Durante la noche nos presiente en la distancia otra alma encendida: el nahual que nace y sucumbe junto a nuestra sombra. Es posible soñarlo, aunque a veces es doloroso: gritamos tanto que nos dan ganas de expirar antes de tan siquiera recibir un primer sorbo de luz.

La lectura es la necesidad de crearle a la obra un doble proyectado en el tiempo; un animal, o una energía que cuida el recorrido de su espíritu en la selva de los arquetipos: su nahual.

Si has intentado leer un libro, como el que busca adentro de sí mismo su propio sembradío de estrellas, la profecía ha sido realizada. La lectura performatiza nuestra necesidad de volver laa mirada hacia arriba y descubrir, en esa oscuridad manchada de estrellas, el túnel interior por donde descenderemos a nuestro propio Inframundo: el lugar en donde nos esperan nuestros más íntimos fantasmas.

La cosmogonía maya habla de 13 cielos y 9 mundos bajo nuestros pies.

De forma análoga, en el mito náhuatl del Mictlán –el paralelo del Xib' alb' a quiché– aparecen nueve niveles de Inframundo, los cuales simbolizarían los nueve meses que se debe cuidar de una vida antes de que ésta emerja, desde la oscuridad cómoda y protectora, hacia la iluminación dolorosa e inextricable. Son también las nueve dimensiones de espacio descritas por la teoría de cuerdas, a las que se le agregaría una única dimensión de tiempo.

De acuerdo con el *Popol Wuj*, en Xib' alb' a existen solamente 6 casas, o espacios del Inframundo, en donde los gemelos fantásticos son sometidos a las más terribles pruebas. Podría suponerse que las 3 casas faltantes las deberemos imaginar como lectores,

pues habrían sido desaparecidas debido a las inclemencias logísticas, políticas e históricas que el tiempo pudiera haberle infringido a un manuscrito de tan larga y ardua conservación.

O podríamos pensar en una inversión concretista del 6, tomando la forma de un 9 puesto de cabeza. Yuxtapuestos son dos números que forman una suerte de Yin Yang.

El primer viaje de los gemelos Hunahpú e Xbalanqué hacia el Reino de Las Sombras, narrado bellamente en el *Popol Wuj*, se asemeja al de Dante guiado por el Poeta Virgilio para cruzar el infierno.

Vale acotar que en *La Divina Comedia* aparecen descritos 9 círculos infernales, cifra que coincide con la numeración establecida por la miitología prehispánica del Inframundo.

Pero si bien Dante reconoce en el Poeta Virgilio a la luz que lo orientará, la fuerza que lo llena de confort –y será esto, quizás, una especie de identidad escindida en donde nuestro Ego se representa a través de una figura que consideramos más alta y refulgente– para los gemelos héroes del *Popol Wuj*, esta travesía hecha en pareja se transforma, más bien, en una identidad dual, complementaria en su equidad, donde los atributos de ambas presencias fantásticas sugieren una complicidad lúdica, una estrecha fraternidad e, incluso, cierta inestabilidad de género, con visos que podríamos considerar andróginos: Hun Aj Pu: un cerbatanero; el joven sagitario; el efebo que dispara al Cosmos; Ix B' alam Quej: ¿pequeño jaguar venado?, ¿mujer jaguar sobre una bestia?

Según el mito originario quiché, cuando los gemelos héroes mueren en cierta región del relato, estos se transforman en el sol y la luna, representando así la fusión cíclica del día y la noche, de la luz y la oscuridad que presidirán la vida y los designios del pueblo. Un incesante ir y venir.

Los gemelos héroes son asimismo la representación dramática y holográfica de nuestros hemisferios cerebrales; de la simbiosis del consciente y el inconsciente; del despertar y el sueño; de la ficción y el documento; del ensayo de ficción y el ensayo académico.

Hunahpú e Xbalanqué representan a nuestra propia dualidad, buceando en las aguas turbias de nuestro pasado, imaginando por este camino los surcos en donde crecerá la milpa de nuestro futuro.

En el *Popol Wuj* se da cuenta de una cartografía simbólica que nos permitirá avanzar hacia una potente revelación íntima: la luz haciendo implosión en el ser, que se expande como una galaxia y se ilumina a sí mismo: el acto de leer. Sí, la lectura.

Los Señores de Xib' alb' a simbolizarían el conjunto de amores fracasados, los rostros velados de quienes nos han rechazado, el cúmulo gaseoso de desencuentros humanos, las páginas borradas de los libros que odiamos y la cohorte oscura de deseos reprimidos que acumulamos en el corazón hasta el momento de mirar a las estrellas. También son las máscaras espejeantes de aquellos a quienes rechazamos, y el rostro endurecido de los que sufrieron por nuestra causa: la sombra junguiana.

En su segundo viaje –cuando los gemelos retornan al Inframundo y quieren derrotar a Los Señores de las Sombras–, nuestros héroes les presentan sus propias muertes como *performance*: Hunahpú mata a Xbalanqué, Xbalanqué mata a Hunahpú, se reviven una vez, dos veces, varias veces, y de esa forma hipnotizan a los Señores de Xib' alb' a, los cuales se quedan maravillados de la capacidad mágica que tienen estos hermanos.

Llegados a cierto nivel de éxtasis, uno de Los Amos de la Oscuridad les pide a Hunahpú e Xbalanqué que lo maten a él también: entonces los gemelos ejecutan el mandato con celeridad, pero permitiéndose esta vez la opción de no revivir al muerto.

Es así que derrotan a Xib' alb' a, pudiendo entonces fundar lo que va a ser su pueblo, esa comunidad que toma su nombre de los árboles y que tiene un origen humilde: de cazadores y recolectores de semillas del Cosmos.

Podría inferirse, apelando a Jung que la fundación del pueblo maya-quiché equivale a la consumación y cúspide del proceso de «individuación», o de «autorrealización» del lector: ese lugar en donde el individuo alcanza a establecer su Todo, consiguiendo la integración del mundo (limitado) a la plenitud de su conciencia (infinita).

La narrativa de Hunahpú e Xbalanqué sólo estaría completa si quien la lee elabora, parabólicamente, esta misma travesía en las profundidades de su ser.

El *Popol Wuj* configura un viaje dual, en donde se procura la creación de un Yo capaz de narrar su historia, y de ser lo suficientemente enérgico como para sobrevivir a su propia ficción.

Referencias bibliográficas:

Bioy Casares, Adolfo. *Borges.* Buenos Aires: Destino, 2006.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph.* Madrid: Alianza Editorial, 1981.

Colop, Sam (traducción al español y notas). *Popol Wuj.* Biblioteca Guatemala - 1. Guatemala: F&G Editores, 2da. edición, abril de 2011.

Di Benedetto, Antonio. *Sombras, nada más...* Buenos Aires: Alianza Literatura, 1985.

Ette, Ottmar. *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación – nuevas perspectivas transareales.* Guatemala: F&G Editores, 2009.

Gibson, William. *Neuromante.* Madrid: Booket, 2007.

Miranda Rupailaf, Roxana. *Las tentaciones de Eva.* Chile: Colección de Premios Luis Oyarzún, Secretaria Ministerial de Educación. Región de los Lagos. Puerto Montt, 2003.

Nelson, Diane M. *Man Ch'itil. El dedo en la llaga. Cuerpos políticos y políticas del cuerpo en la Guatemala del Quinto Centenario.* Guatemala: Cholsamaj, 2006.

Raymond, Erick (ed.). *New Hackers Dictionary.* Massachusetts: MIT Press, 1996.

Zizek, Slavoj. «Lo real del Ciberespacio». En: http://ignoria.soup.io/since/42932713 (revisado en septiembre 2010).

Wikipedia. «Código cerrado». http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_cerrado (revisado por última vez en enero de 2012); «Nahual». http://es.wikipedia.org/wiki/Nahual (revisado por última vez en enero de 2012).

Arlt, el mentalista

Aníbal Jarkowski

Hay numerosas definiciones acerca de lo que es un autor o un libro clásicos. Algunas más convincentes, otras más ingeniosas, pero es un valor difícil de caracterizar con precisión.

Se repite con insistencia que una cualidad del libro clásico es su posibilidad de relectura, y probablemente sea una caracterización razonable. No solamente cada uno de nosotros relee libros clásicos, sino que cada generación de lectores hace nuevas lecturas de los mismos textos.

Eso sugiere que hay una cercanía entre los libros clásicos y los sucesivos lectores; percibimos algún tipo de proximidad, de actualidad en el libro clásico, como si nos buscara como lectores.

Sin embargo, más allá de esa ilusión de cercanía, nuestra relación con los clásicos se funda en la distancia. Los libros clásicos –considerémoslo en su sentido más convencional– nunca son contemporáneos de sus lectores. Nos interpelan desde un tiempo perdido; desde un tiempo que no es el nuestro. Sólo el transcurso del tiempo permite que un libro devenga clásico y, probablemente, cuanto mayor sea la distancia en el tiempo, mayor *clasicidad* posea el libro. Los clásicos, por ejemplo, nos imponen la experiencia de que el mundo no ha comenzado con nosotros.

En un ya clásico prólogo a una novela también clásica de nuestra literatura, Borges escribió que «la novela característica, 'psicológica', propende a ser informe. Los rusos y *los discípulos de los rusos* han demostrado hasta el hastío que *nadie es imposible*: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden.»

¿Se refería Borges, entre otras, a las novelas de Roberto Arlt?

Es tan difícil confirmarlo como descartarlo. En contadas ocasiones Borges se refirió explícitamente a Arlt y deslizó algún

breve elogio, menos para aprobar la obra de Arlt que para agraviar, por vía indirecta, a algún otro escritor.

Borges y Arlt son exactamente contemporáneos. Borges nunca lo juzga un adversario estético, aunque sus poéticas difieran tanto. Arlt podría ser, efectivamente, uno de esos «discípulos» de los novelistas rusos; y de ser así, el más notorio.

Curiosamente, vemos que Borges, tan afecto a las paradojas verbales, censuraba, sin embargo, no sin atendibles razones estéticas, las conductas contradictorias de los personajes de una novela.

Repasemos algunas otras conductas que para Borges demostrarían que «nadie es imposible».

En *El juguete rabioso*, para purificarse, Silvio Astier traiciona a la única persona que confía en él.

En *Los 7 locos* y *Los lanzallamas*, apenas algo posteriores en el tiempo, Erdosain busca «en todo lo más vil y hundido, cierta certidumbre de pureza» que lo salve definitivamente. Ese mismo hombre comete otras acciones inesperadas: roba dinero de la compañía para la que trabaja y lo dilapida «en una forma estúpida, frenética»; da limosnas abundantes, deja propinas inauditas a los mozos que lo sirven, pero no se le ocurre cambiar sus botines rotos por otros nuevos. En cierta ocasión, le dice a su esposa que si la ha hecho sufrir fue porque la quería, y que si la quería era, precisamente, porque sentía la necesidad de humillarla. En otra, confiesa que «era feliz porque amaba con sufrimiento». Siendo un desdichado, comprende que ha ultrajado gratuitamente a una joven que le declaró su amor y eso mismo le proporciona alegría. Luego está tan contento que le dice a otra mujer que, si ella se lo pidiera, él de inmediato se mataría. Poco después, le reprocha a la misma mujer que lo haga feliz, porque entonces se siente «enormemente desgraciado». Y por último, nada más que para clausurar una serie que podría ser extenderse en mucho, el hombre besa a una adolescente, luego le cubre la cara con una almohada y le dispara un tiro en la cabeza; después, para que el cuerpo de la joven no tome frío, el hombre le cubre la espalda con una colcha.

Pero ese hombre no es el único de pensamientos o conductas tan contradictorias.

Haffner propone financiar una sociedad revolucionaria con las ganancias que deje la explotación prostibularia de mujeres.

Ergueta se asusta de la buena suerte que ha tenido jugando a la ruleta.

Elsa, cuando abandona a Erdosain, le dice que lo quiere y que lo va a querer toda la vida.

La Coja se alegra como nunca antes en su vida cuando comprende que, prostituyéndose, podrá librarse de su cuerpo y entonces será verdaderamente libre.

Arlt, claro, no fue la primera persona que se interesó en la mente humana, como tampoco fue el creador del narrador omnisciente, ese bicentenario dispositivo narrativo que aún goza de una asombrosa salud.

Pero si bien Arlt no fue el creador, explotó intensamente ese extraño don que sólo los novelistas y los mentalistas poseen: el don de leer la mente. Los mentalistas y los novelistas como Arlt conocen, con mayor nitidez y con menor esfuerzo que un psiquiatra, lo que otra persona está pensando.

Las ficciones de Arlt se aplicaron –sobre todo en el arco que lleva de *Los 7 locos* a *El amor brujo*– a describir estados mentales antes que a narrar. Podría arriesgarse –es una hipótesis– que en esas novelas son menos las acciones que los personajes efectivamente realizan, que los extensos diálogos que mantienen y las descripciones de lo que sucede en sus mentes.

Los derivados del verbo «pensar» y otros equivalentes tienen en esas novelas una presencia tan o más numerosa que la de los verbos propios de acciones evidentes.

Son novelas donde los personajes hacen bastante poco si se lo pone en relación a lo que piensan; incluso cuando se transcriben diálogos entre ellos, el narrador nos indica lo que los interlocutores siguen pensando para sí mismos.

Arlt podría ser, decíamos, discípulo de los rusos, pero si, a juicio de Borges, repite a esos novelistas en la insensata violación de la lógica y del sentido común, su originalidad se encuentra, no en el objeto –la indagación de mentes atormentadas–, sino en los rasgos novedosos que descubrió en las subjetividades del siglo XX y en las estrategias a las que recurrió para representarlas.

En la literatura de Arlt no hay gauchos ni paisanos, sino sujetos que viven en una ciudad moderna; moderna, específicamente,

en lo que convierte a esa ciudad menos en una realidad que en la promesa de desarrollos infinitos.

Por eso mismo, así como Borges se desinteresó de toda modernidad que no fuera estética y no representó, por lo tanto, la ciudad en la que escribía, Arlt, en cambio, –como han señalado Beatriz Sarlo y Adrián Gorelik– vio mucho más de lo que efectivamente existía.

En su última caminata por la ciudad, antes de que la policía le acierte dos balazos, Arturo Haffner se detiene varias veces a contemplar lo que está ocurriendo en la ciudad que atraviesa:

En la esquina de Maipú y la diagonal «obstruían el tráfico largas hileras de automóviles, y observó encuriosado las fachadas de los rascacielos en construcción. Perpendiculares a la calle asfaltada cortaban la altura con majestuoso avance de transatlánticos de cemento y de hierro rojo. Las torres de los edificios enfocadas desde las crestas de los octavos pisos por proyectores, recortan la noche con una claridad azulada de blindaje de aluminio».

Poco después, vuelve a detenerse «frente a la excavación de los cimientos de un rascanubes. El trabajo se efectúa entre dos telones antiguos de murallas medianeras que guardan en sus perpendiculares rastros de flores de empapelados y sucios recuadros de letrinas desaparecidas. Suspendidas de cables negros, centenares de lámparas eléctricas proyectan claridad de agua incandescente sobre empolvados checoslovacos, ágiles entre las cadenas engrasadas de los guinches que elevan cubos de greda amarilla».

Continúa caminando luego y entra «en un zona tan intensamente iluminada, que visto a cincuenta metros de distancia parece un fantoche negro detenido a la orilla de un crisol. Los letreros de gases de aire líquido reptan las columnatas de los edificios. Tuberías de gases amarillos fijadas entre armazones de acero rojo. Avisos de azul de metileno, rayas verdes de sulfato de cobre. Cabriadas de alturas prodigiosas, cadenas negras de guinches que giran sobre poleas, lubrificadas con trozos de grasa amarilla. (...) En las entrañas de la tierra, color mostaza, sudan encorvados cuerpos humanos. Las remachadoras eléctricas martillean con velocidad de ametralladoras en las elevadas vigas de acero. Chisporroteos azules, bocacalles detonantes de soles artificiales.

Chrysler, *Dunlop*, *GoodYear*. Hombres de goma, vertiginosa consumación de millares de kilovatios rayando el asfalto de auroras boreales».

Negro, rojo, amarillo, verde, azul. Rascacielos, alturas prodigiosas y profundas excavaciones; nada de almacenes rosadas, tapias celestes ni de niñas asomadas en un balcón.

Aluminio, hierro, gases líquidos, acero, metileno, sulfato de cobre; nada del ébano de los muebles varias veces heredados, ni de pastitos que evocan la pampa, ni de calles de tierra sin vereda de enfrente.

Soles artifíciales, lámparas eléctricas; nada de ocasos ni amaneceres.

Detonaciones, martilleos, chisporroteos; nada de suaves conversaciones, diálogos de una partida de naipes o rasgueos de las cuerdas de una guitarra criolla.

Ésa es la ciudad que Haffner tiene ante sus ojos y que acaso algunos de nosotros, los que hoy compartimos este Encuentro, lleguemos a conocer algún día...

No es, por cierto, la ciudad de las novelas rusas que tanto alarmaban a Borges; es la representación de una ciudad habitada por el futuro.

Pero ¿qué hace Haffner mientras tanto? Piensa, piensa y piensa, y el narrador nos transcribe entero su pensamiento. Piensa, por ejemplo, vender a las tres prostitutas que trabajan para él y casarse con La Cieguita, porque «como es ciega, *piensa cien veces más que el resto de las mujeres*, y eso me entretendría (...). La vestiría. Le compraría preciosas sedas, y ella, tocándome con los dedos el semblante, me diría: '*Sos un santo; te adoro*'».

Haffner, que fue profesor de matemáticas, piensa, cavila, razona, imagina. Sólo el narrador puede leer su mente. Y tan ensimismado está en sus pensamientos, que no advierte que dos hombres lo siguen para matarlo.

Arlt se anticipó a percibir algo que sabemos muy bien nosotros, los habitantes de las ciudades del *clonazepan* y los ataques de pánico: esto es, que en las grandes ciudades la vida mental es intensa e incesante mientras que las vertiginosas acciones que la acompañan son superficiales e inconstantes.

Sabemos que Haffner no es el único que piensa.

Gracias al narrador mentalista conocemos perfectamente la forma y el contenido de los pensamientos de Erdosain:

«Veía a su desdichada esposa en los tumultos monstruosos de las ciudades de portland y de hierro, cruzando diagonales oscuras a la oblicua sombra de los rascacielos, bajo una amenazadora red de negros cables de alta tensión, entre una multitud de hombres de negocios protegidos por paraguas. Su carita estaba más pálida que nunca, pero ella lo recordaba mientras el aliento de los desconocidos se cortaba en su perfil».

Y más adelante: «Cada vez más se hacía en él la revelación de que estaba en el fondo de un cubo de portland. ¡Sensación de otro mundo! Un sol invisible iluminaba para siempre los muros, de un anaranjado color de tempestad. El ala de un ave solitaria soslayaba lo celeste sobre el rectángulo de los muros, pero él estaría siempre en el fondo de aquel cubo taciturno, iluminado por un anaranjado sol de tempestad».

También de Estanislao Balder, el protagonista de *El amor brujo*, el narrador nos describe lo que piensa: «se acostumbró a vivir en las profundidades de la cavilación. (...) Su destino era realizar creaciones magníficas, edificios monumentales, obeliscos titánicos recorridos internamente por trenes eléctricos. Transformaría la ciudad en un panorama de sueños de hadas con esqueletos de metales duros y cristales policromos. Acumulaba cálculos y presupuestos, sus delirios eran tanto más magníficos a medida que de menos fuerzas disponía para realizarlos».

El descubrimiento de esta nueva subjetividad urbana fue también el que puso fin a la obra de Arlt como novelista. Con *El amor brujo* había llegado al límite como narrador mentalista. Anunció una nueva novela, *El pájaro de fuego*, pero lo más probable es que jamás llegara a escribirla.

Las mentes de sus personajes ya no podían pensar nada que no hubiesen pensado en las novelas anteriores, de manera que probó verlos actuar: la solución fue el teatro o, dicho en otros términos, el abandono de ese dispositivo que permitía leer la mente y su reemplazo por la representación efectiva de las acciones de los personajes.

Continuarán, por cierto, las ensoñaciones, ya sea declaradas por los personajes, como en *La isla desierta*, o directamente repre-

sentadas, como en *Trescientos millones*, como si el escenario fuese ahora el despliegue mismo de la mente y los espectadores pudieran acceder a ella, a sus paradojas, sus contradicciones insalvables al verla representada.

De todos modos, los textos clásicos de Arlt siguen siendo aquellos donde fue el narrador mentalista; aquellos donde puso de manifiesto ese don que, para suerte o para desgracia de todos nosotros, nos ha sido negado.

Esos textos son lejanos en el tiempo, tienen más de ochenta años. Quienes hoy estamos aquí no fuimos contemporáneos de Arlt y, sin embargo, como decíamos al comienzo, podemos percibir su proximidad. Igual que si nos estuviera leyendo el pensamiento

El guaraní desde que el Paraguay es Independiente

Bartomeu Melià

Para una lengua un día no marca nunca cambios sustanciales. La independencia del Paraguay se llevó a cabo en la lengua del día anterior, que por muchos años continuó la misma. La situación lingüística del país era bastante estable: la casi totalidad de la población hablaba el guaraní; los pueblos indígenas también hablaban sus propias lenguas y los guaraníes de las selvas mantenían sus particulares dialectos, diferentes del guaraní paraguayo; sólo una pequeña minoría hablaba castellano.

Sin embargo, la independencia del Paraguay no se hizo en guaraní sino en castellano. Llama la atención que el guaraní como lengua escrita, por lo que consta en los archivos, desaparece desde 1813 de los archivos del Estado; ni el dictador Francia ni el autoritario Carlos Antonio López tuvieron ningún interés en conservar ni siquiera el rastro de esa lengua para su Estado naciente.

Al mismo tiempo, instituciones como el Real Colegio Seminario de San Carlos y las órdenes religiosas, que en cierto modo sostenían el uso del castellano, fueron suprimidas. Los grupos sociales que podían tener interés en hablar castellano, como la burguesía comercial y administrativa de origen español, fue marginada políticamente y en tiempos de José Gaspar Rodríguez de Francia, perseguida, expulsada o eliminada.

Pero el pueblo, y aun la oligarquía criolla terrateniente y militar continuaron hablando guaraní; un guaraní por cierto cada vez más desprovisto de normas y de literatura. También se sabe que los cabildos de los antiguos pueblos de las Misiones conducían sus deliberaciones en guaraní, aunque a veces ya eran redactadas en castellano.

La llamada *gente reí,* el pueblo común y simple, mantuvo la lengua guaraní en su vida cotidiana, en la casa, la calle, las fiestas, en las tertulias de vecinos y de sociedad.

Con la muerte de *El Supremo,* en 1840, y aunque se insinuara enseguida, por parte de sus sucesores, una crítica a la política cultural anterior y una preocupación por castellanizar al país a través de la instrucción pública, la situación lingüística del Paraguay no iba a cambiar tan pronto. Y son de nuevo los viajeros y comerciantes los que aluden a la lengua guaraní como hecho social peculiar del Paraguay.

> «Encontré que los hombres hablaban dificultosamente el español y que su conversación la hacían en guaraní, al que llaman avañeé, siendo avá, indio, y ñeé, lengua» (Hughes /1842/, en Nagy 1969: 129).

> «Es corriente en el campo que las personas entiendan y hablen sólo el guaraní con excepción de los que son funcionarios públicos o han recibido alguna educación [...] Aunque parezca extraño, y a pesar de que el padre (Don Juan Bautista Rivarola) es, para este país, un hombre instruido que estuvo a punto de ser nombrado presidente, ni su mujer ni sus hijas hablaban el español» (Munck /1843-1869/, en Nagy 1969: 192).

> «La lengua que se habla en el Paraguay es el 'guaraní', que hablaban los indios que habitaban el país en la época anterior a la llegada de los españoles. Este idioma es de uso tan general que nunca se habla el español, y sólo con los extranjeros, siendo, en el interior, la gran masa de la población tan ignorante del español que es necesario tener un intérprete incluso para pedir un vaso de agua. Entre las mejores familias, en las ciudades y pueblos mayores, se comprende el español, y se lo habla con los forasteros; sin embargo, hasta en Asunción hay gente que no lo conoce en absoluto. Los decretos y leyes del gobierno se publican en español, que se usa también para dar órdenes en el ejército, y se lo enseña en las escuelas, a las cuales todos los niños varones del país deben ir forzosamente, hasta que aprendan a leer y escribir. Mas después de dejar la escuela, quizás nunca más lo escuchen, pues no tienen libros para leer; hay

muy poco papel para escribir de vez en cuando, con la excepción de firmar sus nombres y, generalmente, antes de cumplir 21 años, ya olvidaron todo lo que aprendieron en la escuela» (Graham /1846/, en Nagy 1969: 138-139).

Un diplomático francés, Eugenio Guillemot, ponía de relieve un aspecto esencial de la lengua guaraní paraguaya, al desvincularla de una hipotética herencia racial.

«Los habitantes de estas campañas hablan solamente el guaraní pero su fisonomía no es americana; los hombres tienen aspecto de europeos y las mujeres, vestidas con trajes asiáticos, llevan con mucha gracia sobre la cabeza o al hombro elegantes vasijas de tierra roja; se asemejan a las hermosas samaritanas de la Biblia que van a las fuentes en busca de agua» (Guillemot /1857/, en Nagy 1969: 179).

El empleo del guaraní para el chiste y el piropo, que hasta hoy todavía suscita orgullo entre los paraguayos, fue entendido por un entusiasta inglés que veía en el Paraguay una romántica Arcadia, y que se animó a aprender guaraní y usarlo no sin gracia.

«Estoy aprendiendo también el guaraní que siendo una rara jerigonza, sin embargo, no carece de elegancia. Está lleno de vocales, mas la mayor dificultad consiste en que las consonantes se pronuncian sin diferenciarlas, de manera que resulta difícil representarlas fonéticamente. La palabra guaraní que significa agua, es el punto crítico de la lengua: los paraguayos dicen que ningún extranjero es capaz de pronunciarla. [...] Todos los paraguayos, varones y mujeres, hablan guaraní y la mayoría de las clases bajas no hablan otro idioma; sin embargo, el idioma oficial es el español y la gente de sociedad afecta despreciar el guaraní. [...] El guaraní crea un manantial de charla y de alegría que nunca falla, y así suelo rogar a las chicas a que me digan algunas palabras y, una vez que ellas me las hayan repetido suficientemente como para que captase bien la fonética, yo me las anoto, y naturalmente, digo después para agradecerlas: *che oro haipú ndeve [che orohayhu ndéve]*, lo que significa: te quiero mucho, o *che oroipotaite cheribericorá [che oropota ite che rembirekorã]* (yo quisiera mucho casarme contigo). Vaya aquí

otra muestra de un cumplido en guaraní: *pugweughpe capiipecha, nde pope rosa potryicha [nde pyguýpe kapi'ipéicha, nde pópe rosa potýicha]* (estoy debajo de tus pies como la gramilla y en tus manos como una rosa)» (Mansfield /1856/, en Nagy 1969: 205-206).

La política seguida por el sucesor del Dr. Francia, Carlos Antonio López, no muestra señales de haberse interesado por la cultura guaraní. Todo indica que incluso se persiguió el uso del guaraní, por lo menos en las escuelas.

El que llegó a ser un buen escritor, Juan Crisóstomo Centurión, recordaría en sus memorias lo que pasaba en la escuela particular del maestro Quintana:

> «Se prohibía hablar en ella, en horas de clase, el guaraní, y a fin de hacer efectiva dicha prohibición, se habían distribuido a los cuidadores o fiscales unos cuantos anillos de bronce que entregaban al primero que pillaban conversando en guaraní. Este los traspasaba a otro que hubiera incurrido en la misma falta y así sucesivamente, durante toda la semana hasta el sábado en que se pedía la presentación de dichos anillos, y cada uno de sus poseedores como incurso en el delito, llevaba el castigo de cuatro o cinco azotes» (Centurión /1894/, en Rubin 1974: 24).

La azotaina se convertía en un divertido espectáculo. Y uno puede imaginarse que la popular diversión era asistida y comentada por los presentes con chistes y ocurrencias... en guaraní.

Indirectamente, sin embargo, Carlos Antonio López fortaleció sin pretenderlo el guaraní paraguayo, cuando en 1848 declaró cesado el régimen de «comunidades» en que estaban los antiguos pueblos de indios y desterró el uso de los apellidos guaraníes. Castellanizada de palabra, esta gente seguía en su habla y palabra tan guaraní como antes. Ahora traían un nombre español, habían dejado de ser «indios», pero hablaban la lengua de siempre. De este modo un grupo considerable de indígenas, hablantes en guaraní, se incorporaba a la masa de los «paraguayos», con lo que se cerraba un proceso que ya se había iniciado con fuerza cuando muchos Guaraníes de las Misiones jesuíticas, salidos de sus pueblos, habían pasado a las ciudades de españoles o se habían con-

chabado como peones en las estancias, dispersándose por todo el país.

Los viajeros que pasaron por el Paraguay de entonces ofrecen testimonios reiterados de la situación. «Conversación en guaraní era la mejor manera que tenían hombres y mujeres en el Paraguay para pasar sus noches», anotaron los hermanos Robertson en 1839. El campesinado no sabía otra lengua y hasta en la ciudad se la prefería.

A través de los testimonios de viajeros que cubren los primeros 50 años de república, no se nota que la situación lingüística del país haya sufrido cambios sensibles, pudiéndose observar una constancia de pautas comunitarias en el uso de las lenguas castellana y guaraní, como se habían gestado en el período colonial y que serán válidas hasta el siglo XX.

> «El guaraní es, evidentemente, la auténtica lengua del Paraguay, hablada por todos sus habitantes sin excepción. El castellano, por el contrario, es código lingüístico aprendido 'a puros azotes' (Cardiel) en las escuelas. Su conocimiento y utilización está limitado a una minoría caracterizada por las siguientes notas: localización preferentemente urbana (Cardiel, Graham, Munck), sexo masculino (Cardiel, Dobrizhoffer, Robertson, Munck), edad adulta (Cardiel, Dobrizhoffer) y posición social elevada unida a nivel cultural alto (Azara, Munck), aunque, incluso en estos casos, el guaraní es la lengua de uso primario, manejada hasta por 'el encomendero y su familia' (Cardiel)» (Granda 1988: 541).

Lo que también se deduce de las observaciones históricas reseñadas –y dudo que se puedan aducir otras que les sean contrarias– es que hasta la Guerra del 70 el Paraguay era un país donde el guaraní era la única lengua, como hecho social nacional. Ni siquiera los mestizos eran bilingües.

El bilingüismo era entonces, y hasta bien entrado el siglo XX, un fenómeno insignificante y superficial. Estos indicadores sociolingüísticos, sin embargo, poco dicen respecto a la forma de lengua real en uso, de la cual nos quedaron poquísimos testimonios documentales.

La lengua en la escuela

Por una paradoja que, sin embargo, puede considerarse una constante histórica, en el Paraguay, como en otros países de Iberoamérica, la educación escolar tiene una dificultad, podemos decir crónica, para encarar con realismo el problema lingüístico.

Como había sido en los últimos tiempos coloniales, el problema de la lengua volvió a presentarse cuando la Junta Gubernativa del nuevo Estado trató en 1812 de dar *Instrucciones para Maestros de Escuelas.* Solamente que proyectando fantásticas aspiraciones, que poco tenían que ver con la realidad, al mismo tiempo que se preveía la enseñanza de la paleografía para el conocimiento de los distintos tipos de escritura, se pedía a los maestros que desterraran el guaraní y procuraran la buena pronunciación de las palabras castellanas (Cardozo 1985: 193).

El alcance real que haya podido tener la escuela en tiempos del doctor Francia es hasta hoy un asunto mal conocido, que suscita opiniones encontradas. El viajero Richard Grandsire, ya en 1825 (Nagy 1969: 28) había difundido la fama de que «todos los habitantes del Paraguay, indios y criollos, saben leer, escribir y contar; a este efecto hay por todas partes escuelas públicas que los niños dejan sólo cuando el Cabildo local declara que se encuentran bastante instruidos». «Los nativos pueden dirigirse al Dictador para educar a sus hijos a expensas del Estado», observaba el mismo. Pero hacia 1834 el Estado sólo sostenía a 150 maestros que enseñaban a unos 5.000 alumnos, una cifra bastante inferior a la de la población en edad escolar (White 1989: 138). Lo que en estas escuelas se enseñaba era un curioso catecismo llamado «patrio reformado», cuyo texto, tal como se ha conservado, estaba en castellano.

En 1836 Francia habría inaugurado una biblioteca pública, que contenía unos 5.000 volúmenes, «heredados» por el Estado o confiscados de las colecciones privadas de la oligarquía (White 1989: 139), pero al parecer estos libros permanecieron siempre para su uso particular y exclusivo. (Cardozo 1985: 212-213). La mayoría de esos 5.000 libros, ¿no serían los de la biblioteca del antiguo colegio de los jesuitas de Asunción, la mejor de toda la provincia? Actualmente se tiene el catálogo editado de dicha biblioteca de enorme riqueza, pero no la del Dr. Francia (Gorzalczany 2006).

Según Rengger, hubo una época, después de la revolución, en que los libros se introdujeron libremente en el país, y con ellos el gusto por la lectura, si bien los más continuaron recogiendo todo su saber en las dos mejores obras que a la sazón se conocían en el Paraguay: *El año cristiano* y *La flor de Santos.* Hay que reconocer que todos estos datos son más anecdóticos que efectivos para cambiar la configuración lingüística de un pueblo.

La castellanización del Paraguay, como política de Estado, comenzó con el presidente Carlos Antonio López, que impulsó la prensa, la literatura y la enseñanza del castellano. En esa época, se inició la política escolar que ha prevalecido hasta el presente. Para niños y niñas que iban a la escuela no se pensó en otra lengua de alfabetización y enseñanza que el castellano, en detrimento del guaraní que, sin embargo, era la lengua de la comunicación social y de la cultura nacional. La sociedad se vio así despojada de protagonismo en su educación: educación para el paraguayo, pero no educación paraguaya.

La gran guerra contra la Triple Alianza fue el hecho histórico que colocó de nuevo la lengua guaraní como símbolo y cifra de identidad nacional. Fue un paréntesis de honorabilidad para el guaraní. Los periódicos de campaña la convirtieron en «vehículo de secreto y reserva militares, a la vez que como distintivo o signo nacional; es un arma más para la defensa», dijo Josefina Plá. No solo el periódico *Cabichui,* sino otros diarios de trinchera, usaron la lengua «vulgar» para notas y noticias, versos, chistes y sátiras contra el enemigo, diálogos a veces trágico-cómicos que confirmaron la unidad de un pueblo en su lengua.

Se puede decir que «se debe al Mariscal López el mérito de restaurar la literatura en guaraní. Desde el tiempo de los jesuitas, por primera vez se imprimió prosa y poesía en la lengua nacional. Fue el guaraní uno de los poderosos resortes de la épica resistencia».

Con estilo un tanto declamatorio Centurión (1947, I: 75) recordará que «la guerra de 1864 a 1870 se nutrió con la sonora armonía del idioma autóctono. [...] El drama hondo y terrible, la tragedia singular de aquella época los sufrió así el pueblo paraguayo, en guaraní. Era la lengua en que lloraban las mujeres de la 'residenta' y en la que odiaban y peleaban los varones de nuestra tierra».

La literatura en guaraní se restauró en esa ocasión, si bien con recursos e intenciones muy diferentes de los que había gozado en los tiempos de las misiones jesuíticas.

Después de la guerra grande del 70, aunque el Paraguay mantuvo su soberanía formal, tuvo sus gobiernos sometidos a las políticas de ocupación que seguían los dictámenes de Brasil y en cuestión cultural los de Argentina.

En la época que se abre con la postguerra, que tiene no pocas características de un neocolonialismo implacable, se reedita la política contra la lengua guaraní, vista de nuevo como problema para el desarrollo moderno del Paraguay: el castellano es la civilización contra la barbarie del guaraní, conforme a la ideología argentina de la época. Ideas que se afirmaron cuando al Paraguay vino en 1887 el famoso político y educador, Domingo Faustino Sarmiento, autor de *Facundo* (1845), quien a pesar de viejo todavía tuvo una notable influencia en materia educacional, antes de su muerte en 1888.

Los maestros que completaron su educación en la Argentina trajeron con las ideas modernas el desprecio por las lenguas indígenas; no en vano se habían dado en esa misma Argentina las genocidas guerras del «desierto» que diezmaron la población indígena.

Llama la atención la permeabilidad que el Ministerio de Educación del Paraguay acepta y se adhiere a reformas y programas de educación que llegan sucesivamente del exterior, y que son trabajados como aquella trama siempre inconclusa a la manera de una tela de Penélope, que deshace de noche lo avanzado durante el día.

En todo el siglo XX, la lengua nacional del Paraguay, a pesar de la declaración constitucional desde 1992 de que es lengua oficial, no ha conseguido serlo realmente.

¿Por qué la lengua oficial no es todavía lengua oficial?

La lengua guaraní ya había sido lengua oficial de gran parte del Paraguay, lengua A, no dominada, lengua de la escuela, lengua escrita y lengua de comunicación incluso con el mundo exterior,

que se hacía traducir en el seno del Estado español, lengua de prestigio y lengua de identidad, lengua propia de una nación. Y si se ha dicho, aunque con exageración, que las Misiones jesuíticas eran un Estado dentro del Estado, ese Estado tenía como lengua propia y única el guaraní. Los centenares de páginas manuscritas e impresas del tiempo de las Misiones jesuíticas dan fe y testimonio del hecho. Un catálogo, incompleto por cierto de esos escritos, pues faltan un centenar de documentos de fines del siglo XVIII y principios del XIX, puede verse en mi trabajo *La lengua guaraní en el Paraguay colonial* (Melià 2003: 329-372).

Cuando el general Manuel Belgrano en 1810, en vísperas de la Independencia, dirigía proclamas y cartas en guaraní (ver 3.3.1) a las autoridades del Paraguay y a su pueblo, lo hacía a sabiendas de que ésta era su lengua propia. Con ello le otorgaba de hecho oficialidad. Como anota certeramente Morínigo (1968: 198).

> «escribirlas en guaraní no constituía un gesto de político habilidoso para halagar sentimientos regionalistas. Era simplemente una actitud realista impuesta por una necesidad concreta. El pueblo paraguayo, como el correntino y misionero, por una serie de circunstancias históricas, sólo conocía la lengua indígena».

La iniciativa de Belgrano no era por otra parte del todo inédita, ya que en la misma época se hacía uso de otras lenguas indígenas, como el quechua y el aymara, para proclamar las ideas del movimiento emancipador (Levene, 1948). ?

La expedición de Belgrano al Paraguay fracasó, pero consiguió despertar en los futuros paraguayos el deseo de liberarse de los españoles; las palabras en guaraní de sus proclamas llegaron más lejos que sus tropas.

Para esta época los testimonios sobre el uso de la lengua guaraní como única lengua de la región se repiten, como ha anotado Morínigo, en su citado estudio (1968: 202-203). El mismo Robertson refería que «el pequeño Orrego, cuando su pulpería estaba llena de gente baja arengaba con elocuentes tiradas en guaraní en elogio del Caraí Francia».

Cuando, en febrero de 1822, los vecinos del pueblo de San Roquito se reunieron en asamblea para decidir su incorporación a

la provincia de Corrientes, las deliberaciones fueron conducidas en guaraní y en guaraní se hizo la declaración pertinente, si bien a la hora de firmar, los representantes del pueblo D. J. Fado Tabacayú, comandante de milicias, los alcaldes D. Miguel Tacuabé, D. Pedro Tapirayú, D. Feo Solano Aripí, el corregidor D. José Moroví, el juez D. José Baricuyé y el teniente D. Andrés Ñongoy, lo hicieron por interpósita persona, «a ruego», por no saber firmar. Igualmente en guaraní fue dirigida, en 1827, una proclama de los corregidores de los pueblos de San Miguel y San Carlos, a los pueblos del Paraná, en la que se daban los motivos de su incorporación a la provincia de Corrientes. Es interesante una anécdota ocurrida en 1841. El general Paz solicitaba de su aliado el general Ferré un sustancial auxilio de caballos. Ferré lo prometió, pero en su fuero interno ya había determinado lo contrario. Al marcharse reunió a sus oficiales y, hablándoles *en guaraní para que Paz no se enterase*, les informó de que iban a pasar a Entre Ríos y les instruyó para que se negaran a seguir a Paz en el caso de hacerles pasar el Paraná.

> «Aquí, lo mismo que en Corrientes, los hombres hablan poco y con cierta resistencia el español. Las mujeres lo hablan muy escasamente. El español ha sido sustituido casi completamente por el guaraní. La mayoría de las mujeres se avergonzaban de mostrar su deficiencia en el español, en tanto que los hombres tenían gran aversión a expresar inadecuadamente y con dificultad en español lo que podían decir con tanta fluidez y hasta retóricamente en su propio lenguaje. Como todos los lenguajes primitivos, el guaraní tiene muchas bellezas metafóricas» (Robertson /1838/, en Nagy 1969: 94).

En el gobierno de Francisco Solano López (1862-1870), que sucedió a su padre, la política lingüística no hubiera cambiado de signo, si no se hubiera dado un hecho histórico, que levantó la lengua guaraní a símbolo y causa de identidad nacional. Este hecho fue la Guerra contra la Triple Alianza, formada por Brasil, Argentina y Uruguay (1864-1870). En un momento en que el pueblo necesitaba sentirse unido contra un enemigo común, hizo causa común en torno a la lengua guaraní. Aquí no son los datos relativos a la escuela los que dan prueba del cambio de actitud,

sino el periodismo de campaña como reflejo de la comunicación real en el seno del ejército y en relación con la nación.

> «No ha quedado vestigio del proceso que llevó a la conclusión de que era no ya conveniente sino necesario, utilizar el guaraní. Podríamos en rigor considerar esta práctica como una ampliación del uso cotidiano del guaraní en las relaciones menos formales de campamento o de fuerte de frontera: debe tenerse en cuenta que la instrucción militar, especialmente de cabo para arriba, se daba reglamentariamente, en castellano. El hecho es que el vernáculo adquiere ahora lugar definido, y prestigio como vehículo de secreto y reserva militares, a la vez que como distintivo o signo nacional; es un arma más para la defensa. Y esta disposición no afecta sólo al ciudadano en la trinchera. Por primera vez hallamos en 1865 en los comunicados de autoridades del interior la noticia de haberse dado pláticas o instrucciones cívicas o militares a sus vecindarios respectivos en la llamada «lengua vulgar». Y poco después aparece, por primera vez también, la literatura profana en guaraní, en la prensa de guerra. Notas, noticias, versos, diálogos en vernáculo, o en un lenguaje mixto de guaraní y castellano, ocupan parte del espacio en Cabichuí; la totalidad, en otros periódicos de trinchera» (Plá-Melià 1975: 12-13).

Aparece entonces una literatura en guaraní paraguayo, donde están presentes formas y contenidos que la diferencian notablemente de los textos misioneros, los únicos producidos hasta entonces.

Al trazar la semblanza del mariscal López, ya muerto en la guerra, el padre Fidel Maíz cree poder exaltarlo con decir que con su elocuencia arrastraba a sus oyentes y «esto principalmente en sus arengas militares, sea que hablase en castellano, sea que lo hiciese en guaraní, idioma que mucho estimaba, hablándolo con especial agrado y hasta con elegancia» (Cardozo 1985: 273).

Desde el punto de vista sociolingüístico lo cierto es que de nuevo la lengua guaraní se manifestó útil y adecuada para las necesidades de un pueblo, en situaciones y funciones que el castellano hablado en el Paraguay no podría satisfacer.

El desprecio de los hombres del nuevo gobierno provisional se pone en evidencia en las actas del Congreso Constitucional de

1870. Cuando el representante del pequeño pueblo de Paraguarí presentó la moción de que se permitiera a los miembros del Congreso hablar en guaraní, si así lo deseaban, la respuesta fue la «hilaridad general» y la moción «fue combatida enérgicamente por los diputados [...] que pidieron no tan solo su rechazo sino que se prohibiera terminantemente que en lo sucesivo fuese promovido el asunto. La asamblea, por mayoría de las dos terceras partes de sus miembros, votó el rechazo, en los términos propuestos» (Decoud 1934: 179, en Rubin 1974: 25).

Una vez más fue en la escuela donde esa ideología se plasmaba con mayor fuerza. Conforme al espíritu de modernidad de la época, el Ministro de Educación, Manuel Domínguez, que por lo demás era un buen escritor e intelectual, en 1894 «denunció el guaraní como el gran enemigo del progreso cultural del Paraguay».

> «El 2° jefe de la «Legión Paraguaya», don Juan F. Decoud, fundó un bisemanario titulado «La Regeneración», en cuyo primer número, (1° - X - 69), un artículo afirmaba: «Ya se ha dicho que nuestro pasado es el jesuitismo, el feudalismo de la Edad Media, el terror, el fanatismo, los dogmas del odio, y el guaraní: espantosa creación de la ignorancia, del retroceso, digno de ser aplaudido por los apóstatas que se servían de él como enemigo de todo progreso y civilización». Asimismo, el Cnel. José C. Meza, entonces jefe de policía, el 26 de febrero de 1904 dictaba un edicto por el que prohibía el uso del poncho *ñemonde*, por los varones, y del cigarro *poguasu* por las mujeres; también le vedaba al personal de empleados y tropa la utilización del idioma guaraní» (en: Genes Hermosilla 1978: 9).

El testimonio autobiográfico de quien llegaría a ser el mejor lingüista paraguayo moderno, Marcos A. Morínigo, ilustra la situación de principios del siglo XX:

> «Hacia fines del siglo pasado una fuerte tendencia nacida de la presencia de muchos extranjeros en el Paraguay trató de identificar el español con la civilización y la cultura y de considerar el guaraní como la causa principal del atraso general del país. En muchas familias se ensayó entonces relegar al guaraní al

trato con los criados y a prohibir su uso en las escuelas. Yo nací en la Asunción y me crié en esa ciudad bilingüe y la zona bilingüe guaraní-española de la Argentina, donde viví hasta los veinte años. Mis padres hablaban muy bien el guaraní, pero a los hijos en casa nunca se nos permitió hablar en guaraní y hasta los doce años fuimos a escuelas donde a los chicos no se les permitía hablar en guaraní, en circunstancia alguna. De modo que, aunque algo sabíamos de la lengua a pesar de todo, realmente yo no la hablé hasta que fui a la escuela secundaria. Allí la aprendí entre clase y clase y en los viajes diarios de ida y vuelta y en los campos de deporte, simultáneamente con el francés y las declinaciones latinas. Cuando salí de la escuela secundaria para ir a la universidad yo sabía hablar guaraní como el mejor» (Morínigo 1990: 180).

No pocas personas de la actual burguesía paraguaya de comerciantes, hacendados y profesiones liberales podrían autobiografiarse lingüísticamente del mismo modo. Un científico paraguayo, como León Cadogan, habló inglés, alemán y guaraní, antes que el castellano (Cadogan 1990: 63).

Al tener que reafirmar su identidad lingüística, el Estado paraguayo arrastra una larga serie de desafíos, histórica e ideológicamente no siempre bien encarados. Por una parte, no quiere excluir al español que conserva el aura de lengua culta y sirve de unión entre los países latinoamericanos y con la «madre patria» –concepto bien admitido en el Paraguay– y con cuantos a través del mundo la han hecho su segunda o tercera lengua.

Por este y otros motivos el Paraguay se declara de entrada país bilingüe. Sin embargo, la biografía lingüística del país muestra que su lengua propia fue y es el guaraní.

El bilingüismo no puede ser la artimaña para encaminar al Paraguay hacia una substitución definitiva, aunque de momento paulatina, de sus lenguas, orientada hacia el monolingüismo castellano como parece ser la opción secreta de ciertos ambientes paraguayos. Hace poco no dudé en hacer «el elogio del monolingüismo guaraní» (Melià, 2005), al presentar un bilingüismo que acepte de una vez y sin reticencias ni timidez, el castellano como segunda lengua, como lo es el uso social.

La cuestión del paso del guaraní a la modernidad es uno de los problemas más acuciantes, ya que el proceso que el castellano, o el francés u otra lengua, realizaron a lo largo de un proceso de actualización y de modernización de su terminología técnica y científica, el guaraní lo tiene que llevar a cabo solo y desde más abajo, si se puede hablar así. Su modernización ejemplar en tiempos coloniales, quedó interrumpida a partir de la Independencia (1811), que descuidó enteramente ese capítulo.

El Paraguay, un país «lingüístico» por excelencia, objeto de consideración y de repetidos estudios desde el exterior, podemos decir que ha carecido en su interior de un grupo significativo de lingüistas, aunque haya nombres relevantes en el campo gramatical y lexicográfico.

Donde el Estado paraguayo está en falta consigo mismo es en dos áreas específicas. La proclamada oficialidad del guaraní es muy precaria, por no decir letra muerta. Los poderes del Estado, ejecutivo, legislativo y judicial, no han dado ningún paso hacia la oficialidad del guaraní. El Estado paraguayo no es bilingüe, aunque los miembros de este Estado, incluyendo la casi totalidad de sus gobernantes, aun los más preeminentes, y funcionarios hablan fluidamente el guaraní, aun mejor que el castellano. No hay bilingüismo oficial, ni tampoco lo puede haber simplemente «por decreto».

En el área educativa se plantearon estrategias para la atención de la educación bilingüe. Una de ellas atendía a la necesidad de llevar el guaraní a la escuela. La propuesta fue recibida con bastante entusiasmo en sus principios. Unas 500 escuelas adoptaron la modalidad bilingüe. El programa manifestó muy pronto sus bondades –mayor rendimiento escolar, superación de la proverbial timidez del alumno paraguayo, alegría en el ambiente de aprendizaje–. Sin embargo, los problemas surgieron desde los docentes, poco o mal preparados y a veces incluso contrarios al programa y a su espíritu.

Es cierto que nunca como ahora se había hablado más y mejor *del* guaraní, sobre todo por parte de escritores e intelectuales, pero tampoco nunca como ahora, proporcionalmente, la sociedad había hablado menos y peor *el* guaraní. La sustitución del guaraní por el castellano no conduce a niveles de mayor comuni-

cación y comprensión. Como sostiene Klaus Zimmermann (2002): «El caso del Paraguay es de importancia ejemplar para la planificación lingüística, porque la mayoría de las lenguas indígenas se ve confrontada con el mismo problema de mayor o menor grado».

Las lenguas siguen siendo del pueblo, de la casa, de la calle y de la plaza, pero no se puede descuidar la fase de planificación, de educación y creación. Hay tareas de normatividad, de normalización, de difusión, de propaganda y de incentivo a la literatura que son necesarias. De esta política lingüística nos sentimos huérfanos, tanto en guaraní como en castellano.

Referencias bibliográficas

Brabo, Francisco Javier, *Colección de Documentos relativos a la expulsión de los jesuitas de la República Argentina y del Paraguay en el reinado de Carlos III.* Madrid 1872, p. 277-289.

Cadogan, León, *Extranjero, campesino y científico: memorias.* Asunción, CEADUC, 1990.

Cardozo, Efraim, *Apuntes de historia cultural del Paraguay.* Asunción, Biblioteca de estudios paraguayos, 1985.

Castañeda, C.E. y Dabbs, J.A, *Calendar of the Manuel Gondra Manuscript Collection.* México, 1952.

Centurión, Carlos R., *Historia d las letras paraguayas.* III vols. Buenos Aires, Edit. Ayacucho, 1947-1951.

Genes Hermosilla, Ida B., «Actitudes hacia la lengua guaraní», *Ñemitỹ* 3, Asunción, 1978, p. 8-10.

Gorzalczany, Marisa Andrea y Alejandro Olmos Gaona, *La biblioteca jesuítica de Asunción.* Buenos Aires, 2006.

Granda, Germán de, *Sociedad, historia y lengua en el Paraguay.* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988.

Hernández, Pablo, *El extrañamiento de los jesuitas del Río de la Plata y de las misiones del Paraguay por decreto de Carlos III.* Madrid, 1908.

Levene, Ricardo, *Las revoluciones indígenas y las versiones a idiomas de los naturales de documentos de la Independencia,* Buenos Aires, 1948.

Melià, Bartomeu, *La lengua guaraní en el Paraguay colonial.* Asunción, Cepag, 2003.

Mitre, Bartolomé, *Catálogo razonado de la sección Lengua americanas,* II. Buenos Aires 1910.

Morínigo, Marcos A., «Sobre los Cabildos Indígenas de las Misiones», *Revista de la Academia de Entre Ríos,* 1 (Paraná, Argentina, 1946): 29-37.

Morínigo, Marcos A., «Para la historia del español en la Argentina. Las cartas guaraníes del general Belgrano», *Actas de la Quinta Asamblea interuniversitaria de Filología y Literaturas hispánicas,* Universidad Nacional del Sur, 1968.

Morínigo, Marcos, *Raíz y destino del guaraní.* Asunción, CEADUC, 1990.

Nagy, Arturo: *Paraguay: imagen romántica (1811-1853).* Asunción, Ed. Centenario, 1969.

Pérez-Cuesta, Luis. *Documenta iesuitica,* año II, n.º 5-6, 1996; año VI, nº 24, octubre 2000, Praḥa, República Checa.

Plá, Josefina y Melià, Bartomeu, *Bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay.* Asunción, Biblioteca de estudios paraguayos, 1975.

Súsnik, Branislava, *El indio colonial del Paraguay; II, Los trece Pueblos guaraníes de las Misiones (1767-1803).* Asunción, Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1966.

Zimmermann, Klaus, «La amenaza de la lengua guaraní, planificación lingüística y purismo en Paraguay», Thule. Rivista Italiana di Estudi Americanisti, *n.º 12/13* (abril-octubre de 2002), pp. 175-205

La casa de nadie
Fabrizio Mejía Madrid

América narrada

De su primer viaje al Caribe, Cristóbal Colón llega con un regalo para los reyes de España: un perico. Es una demostración de que los habitantes de esa América, todavía no nombrada, están mucho más cerca de la expulsión del paraíso que los europeos: se visten con plumas, como si acabaran de bajar de los árboles después de huir de la gran inundación, del Diluvio. Desde el inicio, pues, la crónica constituye al Nuevo Continente. Es la crónica del viaje de Colón –que tiene como lectores únicos a los reyes de España– la que inaugura una de las ideas sobre lo que hoy somos: «Esta gente es muy mansa, temerosa, desnuda, sin armas y sin ley». Treinta años después los conquistadores de México harán mecer el péndulo al otro mito de América Latina, el de su carácter monstruoso: «Sacrificaban a un indio disfrazado del ídolo, que en sacándole el corazón y acabándolo de ofrecer al Oriente, echaban de bruces al muerto y abriánle desde el colodrillo hasta el calcañar, sacando el cuero todo entero», escribe Durán.

Durante siglos, América Latina se ha movido en el péndulo de ser el Paraíso o el Infierno de quien la narra. Es desigual, pero se imaginó abundante; es corrupta, pero creyó en la justicia; es violenta, pero practicó la convivencia. Es un monstruo que aterra a sus lectores pero que, al mismo lo asombra, como asombran los prodigios.

El Paraíso que fuimos

El 25 de junio de 2006 se llevó a cabo un extraño referéndum: el pueblo colombiano de Aracataca –donde nació Gabriel García Márquez– fue consultado en urnas si quería cambiarse el nombre

por el de Macondo. La idea era de los hoteleros que convencieron al entonces alcalde, Pedro Sánchez, sin muchas consecuencias: de los 7, 400 votos necesitados para ser Macondo, Aracataca sólo depositó la mitad. Con ello se mordía la cola una América Latina llena de ciudades imaginarias –El Dorado, El Paititi, La Ciudad de los Césares, La Pampa, el Desierto, La Selva, El Río–, de «maravillas», de «botín y prodigio», como lo llamaran los conquistadores, y de lugar para construir lo que no tiene lugar, la utopía social, donde se cumpliera esa Edad de Oro –un tiempo de abundancia sin necesidad de trabajar– de la que Europa había sido despojada. El propio García Márquez, en Cien años de soledad, retoma esa idea y la convierte en un mito literario. O la regresa a su origen: el cordobés Séneca profetizó el encuentro con América en Medea. Así que América Latina –primero, desde los ojos europeos y, luego, de nuestros propios escritores– siempre ha sido una poética. Si los mitos nos sirven más por lo que preguntan que por la historia con la que responden, ¿cuál es la pregunta detrás de Macondo?

La idea del paraíso perdido traspasa a los latinoamericanos: todo lo bueno ya nos sucedió –imperios indios, gauchos libres, abundancia selvática, equilibrio con la naturaleza, experimentos sociales– y el futuro no es más que una confirmación del declive. O, si se quiere, América Latina imagina un futuro en que vuelve sobre sus pasos, al origen prodigioso. Si los relatos de conquista son la nostalgia por la grandeza indígena destruida, los que construyen un lugar de maravillas sienten melancolía por la vida agraria, infantil, libre, que se nos fue. Es una vida donde la palabra oral es la realidad: para no aceptar que Remedios La Bella se había fugado con un hombre, su madre inventó que había volado al cielo, según cuenta el propio García Márquez. Ese juego es lo que nos quedó de las imaginaciones que a los cronistas les despierta América Latina: la utopía es sólo un ejercicio poético. La utopía es sólo una forma de mirar. En todo el mundo hay mariposas amarillas, pero sólo a un latinoamericano se le ocurre verlas como un prodigio. O a un coronel retirado que espera una carta. Sólo con esos ojos se puede vivir en esta parte del mundo sin volverse loco. Y así que, un domingo de elecciones, el pueblo mohoso, igual de pobre que cuando su máximo escritor vivió ahí, quiso ser el lugar de los prodigios. Pero nadie quiso levantarse para votar.

El héroe escondido

En Latinoamérica la ley y la justicia casi nunca coinciden. Dentro de la Columna a la Independencia en ciudad de México hay una estatua de un hombre barbado quien, amarrado de las manos, mira al horizonte. Desconocido y sin letrero que lo identifique, es Guillén (William) de Lombardo (Lampart), un irlandés nacido en Wexford en 1616. Es llevado ante la Inquisición el 26 de octubre de 1642 acusado de proclamarse «rey de México», de querer liberar a indios y esclavos, y de falsificar documentación real. Tras conspirar dentro de la cárcel con el astrólogo Melchor Pérez de Soto «victima de la imaginación y la melancolía», José Bruñón de Vertiz, «El Caballero del Milagro», y Pedro Aponte «inmune al dolor físico», escapa la Navidad de 1650 sólo para pegar una proclama: «no hay petición ni forma de justicia que la arbitraria». Guillén de Lampart es recapturado. Se le prohíbe entonces tener pluma y papel. Escribe con lodo sobre una sábana. Se le tortura. Hace una huelga de no bañarse. Escribe contra la Inquisición y a favor de la libertad de expresión. El 19 de noviembre de 1659 es finalmente puesto en una pira para quemarlo, pero él se arroja sobre el collar que le sostiene la cabeza y se ahorca antes de que lo enciendan. La acusación no es política: se le encuentra culpable de tener relaciones con el diablo porque, con los indios, comía peyote y alucinaba que él sería el nuevo gobernante de una Nueva España independiente. Más de dos siglos después, el novelista Vicente Rivapalacio lo convierte en un enamorado incurable y víctima de una conspiración de mujeres despechadas. En la celda le inventa un compañero: El Zorro. Es el mismo apodo que tenía el verdadero independentista de México, el cura Miguel Hidalgo. Casi un siglo después de consumada la independencia mexicana, Johnston McCulley crea a Diego de la Vega, El Zorro, en un pueblo de California. Lo demás, lo hacen Douglas Fairbanks y Antonio Banderas.

Pero el héroe latinoamericano requiere del escondite para ser realmente justiciero: tras una máscara, un pasamontañas, una espesa barba, son el espejo de sus enemigos: los omnipresentes caciques, los narcotraficantes, los presidentes demócratas que se reeligen y gobiernan con el ejército. Lo mismo Hugo Chávez que

Evo Morales, que Calderón. Los latinoamericanos siempre esperamos que salgan los Zorros para hacer justicia, la hagan con lujo de ingenio, y se retiren. La secrecía, la movilidad, el anonimato, son indispensables para que no se les atrape pero, también, para que sean admirados. En la lucha libre, el ganador conserva su máscara. La pregunta detrás del mito es muy simple: la ley es de los poderosos pero debe haber alguien que la enfrente. Alguien que nos rescate, que nos organice, que nos diga qué hacer. Y que, luego, sea tan anónimo como todos nosotros, como una estatua de Lampart sin su nombre.

Todos nosotros

Quizás la idea más radical que Latinoamérica tuvo durante el barroco fue que todo cabía, que nada sobraba en el atrio de una iglesia: dioses, demonios, motivos indígenas, adornos romanos. La volvió a tener en el muralismo mexicano: en una pared convivían pobres, ricos, dictadores, guerrilleros, la muerte, indios y españoles. Y se reencontró con ella cuando, en 1962, los músicos puertorriqueños en Nueva York comenzaron a llamarle «salsa» a un momento de la pieza musical en la que se duplicaba el ritmo. El mundo estaba en riesgo de terminar por los misiles soviéticos en Cuba, y la música que se hacía en el Bronx trataba de hacer un último baile de convivencia: jazz, música cubana, puertorriqueña, dominicana, colombiana, tango y samba. El panameño Rubén Blades ha dicho que la «salsa» no es un estilo ni un género, sino un concepto. Es justo el mito de la diversidad que convive, que improvisa la existencia, que no la planea, sino que le da un cauce para fluir.

Este mito de que todos son «nosotros» encuentra un desenlace en 1991. La orquesta del puertorriqueño Héctor Lavoe es invitada a tocar en una fiesta del narcotraficante colombiano Pablo Escobar. El capo, que sólo en ese año mandó asesinar a 7 mil personas, está, durante tres horas, resolviendo sus negocios de cocaína y no escucha la «salsa» de Lavoe. Lavoe está en el jardín y le han pedido tres veces que cante «El Cantante», su máximo hit. Lo ha tocado sin chistar. Para cuando Pablo Escobar baja a la fiesta,

se ha perdido la actuación de Lavoe que ya está cenando. Y entonces, Escobar pide «El Cantante» por cuarta vez. Lavoe se niega a interpretarlo de nuevo y, acto seguido, su orquesta es encerrada en el sótano de la casa. Los narcotraficantes les quitan los zapatos a los músicos. Creen que van a morir y Lavoe logra escapar por una ventana. Corre a la carretera más cercana y detiene un taxi. Cuando el taxista mira que no tiene zapatos duda de que el pasajero tenga dinero para pagarle. «Soy Héctor Lavoe», asegura, asustado, el músico. El taxista duda y le propone: «A ver: cánteme El Cantante».

Una habitación colectiva

Los mitos latinoamericanos de prosperidad, justicia, y tolerancia son narraciones, son crónicas, son ficciones, no en el sentido de «irrealidad», sino en el de sacar a la luz en palabras lo que ya está inscrito en la experiencia práctica de todos nosotros. La crónica en América Latina es una forma de la atención: el arte de un objeto hallado. Como el arte conceptual, la crónica busca en la calle lo que puede enmarcarse en un texto. Al igual que toda narrativa, como en la cama de Freud, hay cuatro personajes: el autor, el narrador, el lector, y el que se encuentra, tras la lectura, como un nuevo autor. El autor quiere, a través del narrador, hacer llegar preguntas, obsesiones, preocupaciones. El narrador es ese artificio de formas y lazos que convierte al hecho en un arte. El lector es el que se retira de la realidad para leer la realidad a través de un narrador y se descubre, cerrando el libro, la revista o el periódico, dialogando en su cabeza con el autor, compartiendo las obsesiones, preocupaciones y preguntas. Toda crónica, toda narrativa, sea novelística, histórica o periodística es un viaje de la realidad hacia la realidad, que se sube y se baja de una barca ficcional. Como lo escribió Octavio Paz: «Quiero dejar unos pocos poemas con la ligereza, el magnetismo, y el poder de la convicción de un buen artículo periodístico y un puñado de artículos con la espontaneidad, concisión y la transparencia de un poema». Así, podríamos hablar de poesía informativa y de periodismo poético, como ha nombrado a su obra el propio García Márquez. La única

diferencia entre una y otra es el pacto entre los cuatro personajes implicados en la cama de la crónica. Depende del lector firmar el pacto con el narrador o con el testigo. Nosotros los cronistas preferimos la bigamia de estar, al mismo tiempo, con un lector y con un nuevo autor de nuestras propias líneas ©

Perspectivas románticas en clave contemporánea

Graciela Batticuore

El siglo XIX ha sido partícipe de una nueva sensibilidad que impregnó todos los pliegues de la cultura moderna: la dimensión estética, política, filosófica, a través de las cuales se abrieron nuevas reflexiones, coordenadas y puntos de vista sobre la vida misma. El romanticismo dio lugar a la aparición del poeta como «genio» y profeta, defendió no sólo la idea de «originalidad» de la obra sino la noción de «propiedad» literaria (que desarrollaría el siglo XX). Coincidió con la emergencia de un público amplio, diversificado y pendiente de los folletines que puso en boga la prensa de la época, abrió paso a una variedad de personajes y tipos locales bien reconocibles, que se hicieron inolvidables desde el momento en que aparecieron delineados en textos que se convertirían en clásicos: el *Childe Harold* de Byron, el *Werther* de Goethe; pero también el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, la *María* de Jorge Isaac o la *Amalia* de José Mármol, la *Cecilia Valdez* de Cirilo Villaverde o incluso –sin nombre propio en el título de la obra– la muy famosa «cautiva» de Esteban Echeverría, que supo inspirar y renovar la mirada de un pintor europeo de la talla de Maurice Rugendas.

Todos esos personajes que palpitan en las obras mencionadas encarnaron el prototipo de los héroes y las heroínas románticas más exitosos de nuestra historia local. Y puede decirse que, tal como se lo propusieron aquéllos y otros autores, con sus obras el romanticismo latinoamericano fue capaz de bosquejar un mapa literario contundente que –desde entonces y hasta hoy– ha permitido a la crítica pensar y repensar la inserción de un cúmulo de clásicos «nacionales» en el mapa más vasto de la literatura mundial. Y, a la vez, situar su relevancia en la red de diálogos entre

Europa y América Latina: revisando legados, descubriendo «apropiaciones», «influencias», «adaptaciones» o, planteado en términos más actuales, trazando «interconexiones» entre unas y otras literaturas (Noé Jitrik, Ricardo Piglia, Doris Sommers, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo, Susana Zanetti, Julio Ramos son emergentes de esa crítica, por mencionar tan sólo algunos clásicos).

De hecho, vislumbrar esos vínculos o redes intertextuales e indagar en ellas ha resultado y sigue resultando productivo aún cuando Walter Scott o Giuseppe Mazzini (en quienes dice haberse inspirado por ejemplo Cirilo Villaverde, para escribir *Cecilia Valdez*) o Francois René Chateubriand y Bernardine Sainte Pierre, con cuya novelística ha sido comparada una y otra vez la *María* de Isaac, pertenecen a «tradiciones desiguales», como bien apunta María Teresa Gramuglio en un ensayo que actualmente está en prensa y que ha circulado bastante entre los alumnos de postgrado de la Universidad Nacional de Rosario o la de Buenos Aires («El buen salvaje no existe», en *Zama*, ILH, Universidad de Buenos Aires). Resulta oportuno, entonces, seguir explorando, por ejemplo, el largo «viaje» que hicieron los libros y a veces también los autores, en busca de la *consagración* de la obra y del «escritor americano» (para decirlo en términos sarmientinos), respectivamente. Como resulta oportuno, también, seguir explorando las relaciones entre *ficción y política*, *estética y política*. O revisar los procesos de *materialización* de los clásicos románticos en las diversas épocas y en función de los diversos públicos que los han reeditado o lo siguen haciendo: en un proceso donde la escritura, las reescrituras, las traducciones y las diferentes versiones de una obra están sujetas a condiciones tan divergentes como pueden ser la censura y la autocensura (por lo general en el momento de aparición de la obra) o las instancias de comercialización moderna y el mercado. Los trabajos que escucharemos exploran algunas de estas cuestiones y revisan interrogantes sobre el lugar de los grandes autores y los grandes libros románticos en un mapa de intercambios nacionales y transnacionales ©

Borges y la invención de las ficciones

Isabel Stratta

La palabra clásico tiene varias acepciones en el diccionario de la Real Academia Española: algunas de ellas aluden a obras y autores de la antigüedad; otras a lo que es típico o que se hace según reglas. Ninguna de esas sería aplicable cuando se habla de los llamados clásicos de la narrativa del siglo XX, cuya entrada en ese canon debe mucho a las infracciones que practicaron respecto de la tradición recibida y las fronteras que corrieron para el relato. En esta conferencia que convoca a hablar de los clásicos rioplatenses –y de Borges en ese marco– una posibilidad es pensar lo borgeano como una conducta narrativa que, antes de ser objeto de la canonización y aun de estar amenazada por la museificación fue un modo particular de la heterodoxia, un desvío respecto de lo que sus contemporáneos podían considerar un ejercicio serio de la literatura.

Con frecuencia la critica ha tendido a buscar las claves del programa narrativo de Borges –su *filosofía de la composición*– en las declaraciones del autor sobre su afición a ciertos narradores ingleses, a géneros reglados como el policial, a los relatos con trama sólida y artífico evidente; el propio Borges ha alimentado mucho este tipo de examen al elogiar profusamente las «virtudes clásicas» de algunos géneros y autores[1]. La pregunta inversa –por las diferencias que el texto borgeano introduce, aun respecto de los de los escritores elogiados– parece más prometedora a la hora de aproximarse a la poética borgeana para el cuento fantástico.

El autor de *Ficciones* no escribió en manifiestos ni decálogos su teoría narrativa; a lo sumo deslizó definiciones de tipo negativo

[1] Incluyo en este sesgo mis trabajos como «Las lecciones de Poe», en *Espacios de Crítica y Producción*, U.B.A., Buenos Aires, octubre de 1999. (Número de homenaje a Borges en su centenario) y «Borges cuentista: las reglas del arte», en *Fragmentos*, números 28/29, p. 029/039 Florianópolis/ jan - dez/ 2005.

(por ejemplo, que la novela es informe y necesariamente ripiosa, que la haraganería lo inclinaba hacia la brevedad, que las informaciones sobre la vida ordinaria carecen de interés literario y que la causalidad realista es necesariamente limitada comparada con la conexión mágica entre acontecimientos).

Borges atribuyó de hecho a un accidente el comienzo de su proyecto de escribir relatos, hacia 1940: «Si no hubiera sido por ese golpe en la cabeza, quizás nunca hubiera escrito cuentos», dijo a Ronald Christ[2]. En el uso que él le da a ese episodio en su mitología personal, el famoso accidente de la Navidad de 1938 adquiere poderes explicativos sobre una forma literaria. Borges narra en su autobiografía que pensó en hacer «algo nuevo y diferente» para verificar si conservaba sus facultades literarias después de un período de fiebre y fragilidad. El resultado de esa prueba real o imaginaria fue «Pierre Menard autor del Quijote», seguido de decenas de otras ficciones que a lo largo de la década siguiente lo convirtieron en cuentista de tiempo completo.

«Pierre Menard autor del Quijote» no es, sin embargo, el primer cuento que Borges escribió; ya había publicado en 1934 «Hombre de la esquina Rosada». En ese relato, un orillero –encarnación de «una forma local del coraje» que interesó a Borges desde su etapa criollista de los años 20– provee la voz a una narración con estructura de relato policial (en el cual se revela al final que el narrador es el asesino). Resulta significativo que Borges, un escritor que reagrupaba y reordenaba activamente su producción con cada nueva edición de sus volúmenes, nunca haya reunido a ese cuento con los de *Ficciones*, como si pertenecieran a planetas literarios separados. Puede suponerse que con «Hombre de la esquina rosada» Borges da por agotada una apuesta estética centrada en la imitación de una oralidad criolla, mientras que los relatos de los años 40 representan el desplazamiento de una poética fuertemente centrada en la voz a una poética más centrada en el libro, la lectura y sus efectos. En lo sucesivo, incrustaciones o reminiscencias de sintaxis orales aflorarán entre las citas librescas

---

[2] Christ, Ronald, entrevista con Jorge Luis Borges, *The Paris Review* No. 40 (Winter-Spring 1967), recogida en *The Paris Review Interviews*, Volume I, Picador, New York, 2006.

y referencias eruditas, como parte de un cruce de lo extremadamente local y lo extremadamente universal que a partir de *Ficciones* de es constitutivo de *lo narrable* borgeano[3].

Del ensayo al cuento

«La realidad no tangible de una idea, un sueño, incluso de una teoría, no es menos real [...]; un teorema de Euclides no es menos real que una canilla» había protestado un muy joven Borges en una carta de 1920[4]. Se lo puede leer como una premonición o anticipo distante: sus ensayos de la década del 30 y luego sus cuentos fantásticos iban a trabajar con hipótesis filosóficas, conjeturas metafísicas, teorías matemáticas, argumentos teológicos, problemas filológicos. La posibilidad de explotar la potencialidad narrativa agazapada en esas construcciones del pensamiento especulativo –comentada incidentalmente en una reseña bibliográfica para *Sur* en 1943– parece definir un nuevo terreno para el relato: «¿Qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el Unicornio ante la Trinidad, [...] qué son todas las noches de Sharazad junto a un argumento de Berkeley?» («Leslie D. Waterhead, After Death», *Sur*, julio de 1943, y *Discusión*, 1957).

Las ficciones[5] no son fábulas filosóficas, no son alegorías (o lo son, más bien a su pesar, en contadas ocasiones); no son sátiras ni

[3] Según Ricardo Piglia, «Hombre de la esquina rosada» concentra los elementos que Borges identifica con la gauchesca: la sintaxis y el culto al coraje, el duelo, la violencia, el corte con la ley. En cuentos posteriores, «lo que hace es refinar su manejo del habla, menos exterior. Pero todos los cuentos del culto al coraje están construidos como relatos orales». (Entrevista a *Cuadernos de Recienvenido*/12).

[4] Jorge Luis Borges, *Cartas del Fervor, Correspondencia con Maurice Abramowitz y Jacobo Sureda*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 117.

[5] Algunos especialistas han visto en las *ficciones*, con mayor o menor justificación, un género aparte dentro de la tradición del «cuento breve» llamándo-

comptes philosophiques sino que su trama miniaturiza y combina ideas filosóficas diversas que, recortadas, exageradas o tomadas en su literalidad producen una situación fantástica. Algunos críticos anglosajones han hablado de cuentos «poco narrativos». El texto borgeano avanza como un tejido de citas, sobreentendidos, alusiones, referencias a otros libros existentes o inventados, que parecen estar remitiendo de continuo a redes de sentido situadas más allá de sus 5.000 o 6.000 palabras y producen al lector la sensación de que el cuento nunca termina de leerse (desquiciando así el principio de concentración del llamado cuento breve que Poe denominó «unidad de efecto»).

La intolerable memoria de Funes, el «compadrito mágico» que en un rancho uruguayo de 1887 no puede olvidar ningún detalle, remite a ideas que en otro rincón del mundo y de la cultura escribía para la misma época Frederich Nietzsche sobre la función de la memoria y del olvido[6]. Pero el cuento también involucra a los arquetipos de Platón y al empirismo de Locke, y a Plinio –nombrados en el texto– y a otros escritores no mencionados en el texto pero tácitamente implicados como Chesterton y posiblemente Joyce[7].

---

le «experimento» (A. Burgess), «género enteramente original», (E. Fishburn), o «combinación de ensayo y relato» (J. A. Cuddon).

[6] En el capítulo 1 de la Parte II de la *Genealogía de la Moral* Nietzsche habla de la memoria y de su papel crucial en la identidad del sujeto. Pero agrega que «la fuerza que actúa en contra de la memoria es la capacidad de olvido». «Sin capacidad de olvido no puede haber ninguna felicidad, ninguna jovialidad, ninguna esperanza, ningún orgullo, ningún *presente*». Señala Julio de Zan («Memoria e identidad», *Tópicos* n.16 Santa Fe, ene./dic. 2008) que el olvido no es considerado aquí en el sentido trivial de la incapacidad de recordar algo sino «como una fuerza activa y positiva que es capaz de silenciar los reclamos del pasado, de abrir en la conciencia el espacio para lo nuevo».

[7] El primer anticipo de «Funes el memorioso» figura en «Fragmento sobre Joyce», una necrológica de 1941. Escribe Borges: «Entre las obras que no he escrito ni escribiré [...] hay un relato de unas ocho o diez páginas cuyo profuso borrador se titula Funes el memorioso y que en otras versiones más castigadas se llama Ireneo Funes. El protagonista de esa ficción dos veces quimérica es, hacia 1884, un compadrito normalmente infeliz de Fray Bentos o de Junín. [...] Del compadrito mágico de mi cuento cabe afirmar que es un precursor de los superhombres, un Zarathustra suburbano y parcial. («Fragmento sobre Joyce», *Sur.* Buenos Aires, año X, nº 77, febrero 1941, pp. 60-62).

También son varias capas de intertextos las que construyen la «Biblioteca de Babel» y su ensayo precursor «La biblioteca total». Una antigua «conjetura horrible» de que la suma de todas las combinaciones posibles de todos los caracteres podría generar azarosamente cualquier libro, aún los considerados obras maestras, alimenta la existencia de esa biblioteca distópica, junto con lecturas de Bertrand Russell y su paradoja con catálogos de bibliotecas, y de un cuento de ciencia ficción alemán de 1909; pero todo ese compuesto, a su vez remite a un tema nietzscheano (el Eterno Retorno) del que Borges se había ocupado, sin mayor reverencia, en dos ensayos de los 30: la biblioteca ilimitada y periódica «es un avatar tipográfico de esa doctrina del Eterno Regreso que prohijada por los estoicos o por Blanqui, por los pitagóricos o por Nietzsche, regresa eternamente».

En un prólogo de 1981[8], un Borges maduro define los límites y alcances de su poética: «Al cabo de los años, he comprendido que me está vedado ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento. Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual» (definida como una combinación entre los «símbolos o mitos», nocturnos, que son el lenguaje del sueño, y las «abstracciones», diurnas, que son el lenguaje del intelecto). Para Borges, como para Swedenborg, Blake o Macedonio Fernández, la literatura es un sueño sin mundo. Esa constatación puede resultar perogrullesca hoy, pero no lo era alrededor de 1940, cuando la expresión «juegos intelectuales» aplicada a un autor o una obra literaria equivalía a un reproche.

Pierre Menard y su obra quijotesca

En varios cuentos de Borges hay un personaje que lleva adelante un proyecto intelectual desaforado. Como aquel cartógrafo que aspiraba a levantar un mapa de Inglaterra en tamaño natural, Funes el Memorioso trabajó en la reconstrucción de todos los recuerdos de un día —le llevó 24 horas— y espera poder crear un

[8] Jorge Luis Borges, prólogo a *La cifra*, Buenos Aires, Emecé, 1981.

idioma que tenga un nombre para cada ejemplar de cada especie, y en cada ángulo de la luz y cada momento del tiempo. Carlos Argentino Daneri trabaja en la escritura de un poema que dé cuenta en detalle de todo el planeta. Pierre Menard quiere escribir el *Quijote* otra vez, letra por letra y sin que la obra resultante sea la misma que ideó Cervantes. El posible humor de estos cuentos no deriva tanto del tipo de misiones filológicas o literarias delirantes como del modo en que están enunciados.

La misión que abraza Pierre Menard podría guardar ecos de discusiones particularmente intensas en España entre los siglos XIX y comienzos del XX, sobre las reinterpretaciones y relecturas del *Quijote* y la atribución a la obra de significaciones ideológicas contemporáneas. Cito sólo argumentos aislados –y particularmente «borgeanos», a mi entender – de debates que se tramitaron en la prensa y libros españoles a lo largo de varias décadas. Que se viera en el *Quijote* un protoliberal, enemigo de las tiranías y anticlerical, por ejemplo, irritó a Pereda, que en su artículo «Cervantismos» escribió, parodiando a uno de esos lectores liberales: «Cervantes fue un libre-pensador; un demócrata que nos precedió cosa de tres siglos [...] Es, como si dijéramos, el siglo XIX hablando en profecía en el siglo XVII». En 1912, un artículo de Azorín afirma, a mucha distancia, que el *Quijote* que leen los lectores de su época ya es otro que el que produjo Cervantes: «El *Quijote* no lo ha escrito Cervantes; lo ha escrito la posteridad [...] No comprendido por los hombres del siglo XVII, sólo a lo largo de generaciones ha ido adquiriendo su verdadero y profundo valor el libro de Cervantes, formándose de ese modo, haciéndose, reescribiéndose»[9].

Esta última posición podría haber sido más afín a la que Borges expresa en varias ocasiones sobre cómo los libros cambian cuando cambia su contexto de lectura. Pero el Pierre Menard no es un cuento de tesis, o al menos no lo es de un modo convencional. Es la descripción de la obra de un erudito francés y poeta menor, a cargo de un narrador encomiástico que llama «interminablemente heroica, impar» y «tal vez la más significativa de nues-

---

[9] José Martínez Ruiz (Azorín), «Cervantes y sus coetáneos», en *Clásicos y modernos*, Renacimiento, Madrid, 1913.

tro tiempo» y «más sutil que la de Cervantes» a la producción quijotesca de Menard. Ese narrador excesivo sitúa al cuento en una zona de ambivalencia. Si Pierre Menard es un sabio genial o un delirante, es indecidible en el texto y la confusión es legada al lector. (Tal vez la respuesta la haya dado el tiempo. Al día de hoy «Pierre Menard...» está cargado de significaciones. La teoría literaria ha encontrado en él una ilustración anticipada de la escuela de la recepción de Constanza, de la muerte del autor, de intertextualidad. De modo que el Menard posestructuralista que leemos hoy no es el mismo que compuso Borges).

En algunos de los cuentos más reconocidos de Borges, como en «Pierre Menard» y «El Aleph», el narrador está confundido, obnubilado, humillado o no parece entender todas las consecuencias de lo que esta enunciando (de la estirpe de los narradores desconfiables, según llamó Wayne Booth a ese artificio[10]) Muchas veces el narrador menoscabado se llama «Borges». Recordemos al «Borges» de «El Aleph», que afirma sin consternación ni escándalo: «[Daneri] agregó que Beatriz siempre se había distraído con Alvaro».

Nuevas fronteras del relato

Cuando *El jardin de senderos que se bifurcan*, de 1942, no recibió el Premio Nacional de Literatura correspondiente a ese año, la revista *Sur* organizó un «Desagravio a Borges», que apareció en su número 94 y que es probablemente el homenaje mas paradójico de la literatura argentina. Con excepción de crítico (Luis Emilio Soto), casi ninguno entre los 21 participantes del homenaje registra que Borges ha entrado en «tierras vírgenes del cuento» –como dijo Soto– o siquiera que ha escrito cuentos. Elogian a Borges como poeta, o como estilista, como hombre de letras consecuente, como un valor muy argentino o como un valor muy universal, como un orgullo literario para la nación. Esa dificultad para nombrar o caracterizar la obra ofendida por el jurado dice algo de la dificultad para reconocer y definir el

[10] Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Univ. of Chicago Press, 1961.

novedoso objeto literario que esos lectores tienen ante sí y para encontrarle un lugar dentro del horizonte de expectativas sobre la literatura y los géneros literarios. Y quienes sí parecen captar las proyecciones del nuevo libro –Mallea, Sábato– son cautos o tortuosos en el desagravio. El jurado del Premio Nacional, entre tanto, había considerado al libro «una obra exótica y de decadencia que social que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial» y había dado el premio a una novela de ambiente rural que le pareció «indiscutiblemente argentina». Una historia más larga de la recepción de Borges en la Argentina mostraría un proceso no lineal de consagración de su literatura fantástica, en el que las combinaciones de admiraciones y reticencias hacia la obra borgeana están entretejidas en los conceptos de literatura que se tienen en cada momento, así en los 40 como en los 50 o los 70.

Lectores de otras culturas, que hicieron un descubrimiento más tardío de la obra de Borges, tuvieron otros ejes para sus lecturas, no relacionadas con cuestiones de la tradición nacional argentina que, por cierto, no era parte de sus protocolos de lectura. Entre las anécdotas de «como conocí a Borges» –que ya podrían formar un minigénero– cito la de George Steiner, que lamenta que un erudito librero de Lisboa se le hubiera anticipado por poco en el descubrimiento, allá por los años 50, «antes de que la manada de turistas se lanzara sobre lo que para entonces era un objeto para conocedores». Ese tipo de anécdotas exhibe cómo esos lectores, especialmente después de que Borges compartió un premio con Beckett, se topan con un Borges internacional, una especie de vanguardista anciano y cosmopolita; su narrativa que ven como una nueva conciencia crítica del status del lenguaje, la literatura, la representación, los géneros» les llega desligada de la trama social-cultural-literaria-política-ideológica que los críticos argentinos más perspicaces nunca dejan de percibir en asociación con la obra de Borges. Más bien, la serie en que muchos críticos anglosajones, por ejemplo, tienden a colocar a Borges, es un canon supranacional: el de los grandes innovadores del relato de la primera mitad del siglo XX, hacedores de una literatura de rup-

tura que agrupan bajo el nombre de *modernism* (Joyce, Faulkner, Kafka, Borges, Beckett, Nabokov, con variantes según las listas) o en la de los precursores del «relato postmoderno» y pioneros de la «metaficción».

Las ficciones y la irreverencia americana

En una temprana reseña de un libro titulado *Cuentos del Turquestán* (1926) Borges se asombra de que esos relatos contados en estepas del Asia Central, recogidos luego por un antólogo ruso y traducidos al alemán en 1923 estuvieran en sus manos en un libro llegado a su casa de Buenos Aires. «Que un argentino hable (y aun escriba) sobre la versión alemana de la traducción rusa de unos cuentos imaginados en el Turquestán, ya es magia superior la de esos cuentos. Es un énfasis de la multiplicidad del tiempo y del espacio, es casi una invitación a la metafísica», anota. De un asombro parecido está hecho un comentario de los años 60 sobre una biblioteca visitada en Texas: que en una llanura rústica un millón de libros puedan atesorar las sutilezas de la historia del pensamiento le hace evocar los muchas veces mencionados «novecientos mil libros de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires».

En muchos de los textos más característicos de Borges, dos culturas quedan colocadas borde con borde, una letrada y otra primitiva. Por circuitos poco previsibles, un libro es el que establece un recorrido entre ambas, instaura algún tipo de paralelismo paradojal o simetría invertida. Con un diccionario, en su catre de Salto, el orillero Funes aprende en pocas noches el latín y memoriza la *Historia Naturalis* de Plinio. En «El etnógrafo», un hombre que antes vivió entre los indios y desligado del mundo de los blancos es bibliotecario en Yale. En la ficción borgeana, los libros desatan relato, como el de Benedetto Croce en «La historia del guerrero y de la cautiva» o las obras teológicas de Pier Damiani en «La otra muerte». La interpretación de un libro –o su ejercicio abusivo– puede derivar en un hecho trágico como en «El Evangelio según San Marcos» o ridículo como en «Pierre Menard...». En «El evangelio...», los Gutres, puesteros de estan-

cia, encuentran tedioso a *Don Segundo Sombra* que les habla de faenas rurales y fascinante a un libro de dos mil años que trae mensajes insondables.

En la primera mitad del siglo veinte, y reaccionando contra el furor europeísta y el pesimismo ante lo nativo que había signado a las élites de fin de siglo, escritores e intelectuales latinoamericanos exploraron las problemáticas de la singularidad cultural americana, sobre todo de la diversidad y conflicto entre herencias (colonial, indígena, internacional). En diversas fórmulas y símbolos tradujeron sus ideas sobre los modos de uso y apropiación de la cultura europea desde la periferia. La voracidad, por ejemplo, se constituyó en un ideologema recurrente: presente en la «antropofagia» de Oswald de Andrade y en el «plasma incorporativo» de Lezama Lima, se trata de un modo peculiar (y aun festivo) de digerir desde América las culturas del mundo.

Borges está más cerca de la fórmula de Alfonso Reyes de la «inteligencia americana». Según Reyes, «su mismo origen colonial la obliga [a América] a buscar fuera de sí misma las razones de su acción y de su cultura». Y así la situación colonial convierte al americano en un consumidor potencial de «toda la herencia cultural del mundo». Una forma de transformar la subalternidad en ventaja (y hasta en posible gracia) de lo americano.

Borges siguió muy de cerca ese argumento en su ensayo «El escritor argentino y la tradición». ¿Cómo tomar posición frente al repertorio de la cultura universal? Como desprejuiciados acreedores a esa herencia y sin ninguna obligación o deber reverencial hacia ninguna tradición. «Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [a la de los judíos en la cultura occidental o a la de los irlandeses en la cultura inglesa]: podemos manejar todos los temas *europeos*, manejarlos *sin supersticiones*, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas».

La escritura de las ficciones, su condición de posibilidad, está inscripta en ese desparpajo de lo americano: en la remota Buenos Aires, un escritor trata los grandes temas del pensamiento de Occidente como literatura fantástica. Para decirlo con palabras de Steven Boldy: «observadas desde la estetización vanguardista y la marginalidad de Buenos Aires, la filosofía, la historia, la literatu-

ra europeas son vistas como artificio, discurso [...] y 'la metafísica es una *rama de la literatura fantástica*'»[11] ©

[11] «Seen from the aestheticising avant-garde and the marginality of Buenos Aires, European philosophy, history, literature is all seen as artifice, discourse. Hierarchies between genres and disciplines *are subverted,* and 'la metafísica es una *rama de la literatura fantastica'*. En Carlos Fuentes, *Agua quemada, cuarteto narrativo*, edición y prólogo de Steven Boldy, Manchester University Press , 1995, pág. 2.


CH
Mesa
revuelta

La censura y una generación olvidada

Mauricio Vallejo Márquez

SIETE ESCRITORES PERDIERON LA VIDA EN LOS INICIOS DE LA GUERRA CIVIL SALVADOREÑA Y PASARON AL OLVIDO GRACIAS A LA PERSECUCIÓN POLÍTICA. ES TIEMPO QUE SUS NOMBRES SEAN RECONOCIDOS EN LOS LIBROS DE LA HISTORIA LITERARIA NACIONAL.

Cuando era niño había muchas cosas prohibidas. No podíamos escuchar algunos grupos musicales ni vestir de rojo y era motivo de muerte salir de la casa a ciertas horas. Vivíamos en guerra y ya era suficiente vivirla, para continuarnos preguntando por qué se prohibía todo. En el colegio los planes de educación se habían congelado y todos conocían a Roque Dalton, pero no a los que le siguieron. La muerte de Dalton en 1975 dejó como herencia el valor y el compromiso por la lucha de liberación. Así que los jóvenes decidieron seguir su camino, sobre todo los literatos. A partir de ese año la mayoría de jóvenes quería ser como él, escribir temerariamente para denunciar al Gobierno y sumarse a la lucha armada (aunque Dalton nunca fue un cuadro militar), así surgieron siete escritores que abrieron el telón a la guerra civil salvadoreña y se convirtieron en poetas mártires. Unos como denunciantes de los hechos trágicos que acontecían, así como de la incontable lista de violaciones a los Derechos Humanos que El Salvador protagonizaba a diario desde hacía casi un siglo, pero que en esos años se veía cada vez más, como un terrible producto de los asesinatos, torturas y desapariciones que afectaron tanto a sus víctimas, a sus familiares, a la historia literaria de nuestro país y, por supuesto, al mundo. Fueron años en los que se dio el momento para guardar silencio o para morir por negarse a callar.

Y eso fue lo que hicieron: Jaime Suárez Quemàn (1949-1980), Alfonso Hernández (1948-1988), Lil Milagro Ramírez (1945-1979), Rigoberto Góngora (1953-1981), Nelson Brizuela (1955-1990), Delfina Góchez Fernández (1958-1979) y Mauricio Vallejo (1958-1981). Todos ellos sufrieron por mantener firmes sus convicciones, y así sus nombres quedaron plasmados en nuestras crónicas prohibidas de guerra. Durante muchos años permanecieron en silencio, olvidados por las planes de estudio, por las editoriales y por sus coetáneos, por ello les llamo La Generación Olvidada. Estos poetas fueron resucitando rara vez en los comentarios de algunos de sus compañeros. Dejando un vacío para las nuevas generaciones, un eslabón desconocido que hacía imposible enlazar a la Generación Comprometida de las nuevas promociones de literatos.

Sin estos autores olvidados es imposible tener un panorama real de las letras cuscatlecas, fueron estos escritores los que siguieron la tradición que los poetas de la generación de 1944 iniciaron con sus denuncias y sus publicaciones desafiantes que tuvieron como triunfo la derrota de un dictador, Maximiliano Hernández Martínez en la histórica huelga de brazos caídos en la que participo la nación entera, y que fue definida con más fuerza por Los Comprometidos y la generación de 1970 que poco a poco dejó el compromiso social por el existencial.

COMPROMISO

Todos estos escritores, además de escribir cooperaron con los movimientos sociales, denunciaron por medio de la pluma los actos de los cuerpos militares, se manifestaron en las calles y algunos decidieron cambiar la pluma por el fusil. Todos ellos se comprometieron hasta el punto de ofrecer sus vidas. Y así fue, todos murieron, quizá. Sin alcanzar la estrella que les esperaba, que de seguro hubiera sido alta pues vemos en sus jóvenes escritos una densidad y un atrevimiento que no se visualiza en muchos escritores que les precedieron. Es posible que más de alguno de ellos hubiera revolucionado el lenguaje e incluso hubieran ganado importantes premios mundiales. Pero esta

Generación Olvidada dejó no sólo la estela de sus obras, sino el poema de sus vidas.

Las dos mujeres de este grupo fallecieron en 1979. Es con ellas que se abre el ciclo de persecuciones más intensas a los jóvenes literatos a casi seis meses de iniciar la guerra civil declarada. La primera en partir fue Delfina Góchez Fernández, quien firmó la mayoría de sus escritos con el seudónimo Juana María Tiempo, y nació el 16 de junio de 1958. Fue la escritora que menos pudo ser apreciada de esta generación, sin embargo a sus trece años fue capaz de elaborar versos interesantes con pura intuición y al conocer que tenía la literatura en su sangre podemos afirmar que su futuro le auguraba éxitos en las letras. Era hija del poeta Rafael Góchez Sosa y hermana del escritor Rafael Francisco Góchez.

«Con gusto moriré.
A mí me van a matar.
¿Cuándo? No sé...

Lo que sí tengo claro es que moriré así,
asesinada por el enemigo.

Como quiero seguir luchando, siempre estaré luchando para morir así.
Como quiero morir junto al pueblo, nunca me separaré de él.
Como es nuestro grito el que llegará, deberé gritarlo siempre.
Como el futuro y la historia están con nosotros, jamás me desviaré del camino.
Como aspiro a ser revolucionaria,
mis puntos de vista y todas mis aspiraciones estarán a partir de ello». Fragmento de Delfy Góchez.

Desde joven decidió luchar y fue por ello que se organizó en contra del gobierno de esos años. Participó como muchos jóvenes en las diferentes protestas estudiantiles y con el valor que da la juventud se aventuró a las incontables mareas humanas que copaban las calles exigiendo un cese a la represión. Fue miembro del Frente Universitario Revolucionario (FUR 30), y una mañana del 22 de mayo de 1979 mientras aunaba su voz con otros estudiantes

fue alcanzada por una bala de un francotirador. El poeta Góchez Sosa plasmó su dolor en unos versos:

Amigos: mi hija no está muerta
Por Rafael Góchez Sosa
¿Qué no lo habéis notado, amigos míos?
¿Qué no llega hasta vosotros un resumen de armonías?
Si vosotros supiérais cómo siento
el corazón, la cabeza, la conciencia y el desvelo.
Si vosotros sintiérais lo duro
que es ir a recoger a una hija
que ellos llegaron a tirar como perro muerto.
Si vosotros sintiérais sus manos
tremendamente heladas, sus labios
deshechos,
sus pulmones quietos
y sus ojos cerrados
como dos golondrinas que pararon su alegría en pleno vuelo.
Si vosotros viérais hoy su cama sola,
su escritorio donde noche a noche
hacía sus tareas de la UCA,
su silla donde sentada sonreía a la hora del almuerzo.
Si viérais sus vestidos sencillos,
hoy, esta noche,
colgados como las horas cuando no hallan
respuesta a las campanas.
Si vosotros viérais el viejo álbum de fotos donde ella,
pequeñita y mañanera,
jugaba con la brisa como quien juega
con pedazos de esperanza.
Si observárais el baño, las tazas, su mochila,
el patio de la casa donde leía poemas
y aprendía cosas del siglo que no para.
Si vosotros supiérais que mi hija,
pequeña porción mía de espíritu y de carne,
se casaba
el sábado que viene.
Si la mirárais bien, detenidamente,
allí,

en ese ataúd que la aprisiona y liberta,
veríais en su rostro las cumbres dibujadas.
Verías la onda del mar de mayo
tratando de construir caracolas.
Miradla bien, amigos.
¡Ved que su boca quiere decirnos algo!
Sus labios casi pronuncian la palabra hermano.
El sonido que yo oigo es «¡libertad!».
¿Lo escucháis vosotros?
No, amigos: mi hija no es una muerta muerta.
Algo de ella llega e ilumina esta noche sin cocuyos,
mientras cruje la puerta de los enamorados.
Ella está aquí y allá.
Y más allá.
Junto al obrero, junto a los campesinos.
Junto a los estudiantes.
Junto a todo aquel que lleva en las espaldas
el fierro de los explotadores.
No, mis amigos: Delfy no está muerta.
Miradla.
Recordad que algo quiere decirnos.
Si sois humanos, si hay sangre,
si tenéis historia,
vida,
no me miréis a mí.
Miradla a ella con su pequeño rostro
buscando los caminos.
Miradla a ella trasluciendo el dolor de los pobres
para causar el alba.
Mi hija, mi Delfy, no puede estar muerta,
porque en su silencio las armonías vuelan
y se acunan en el pecho de las madres, de los niños,
de los vientos y del mar.
Y se acunan en estas dos manos mías,
vuestras
para sembrar la simiente
de la patria de todos.

(Texto conforme a la versión original, distribuida el 23 de Mayo de 1979. Incluido, con variantes, en «Los días y las huellas», 1987).

Lil Milagro Ramírez, nació el 3 de abril de 1945, fue una poeta, ensayista y reconocida guerrillera que estuvo involucrada en el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) donde labró una estrecha amistad con Roque Dalton, a quien ajustició su dirigencia. Lil no estuvo de acuerdo con este ajusticiamiento, por lo que fundó junto a Eduardo Sancho y otros la Resistencia Nacional (RN). Sus escritos representan mucha de la ideología de las fuerzas revolucionarias, al grado que algunos le han conferido la autoría del poema *El Partido*, siendo en realidad este del escritor Bertolt Brecht.

Lil además de amar la literatura, también amaba la democracia y en un país en guerra ese era un delito serio. Ella se desarrolló como militante de la Juventud Demócrata Cristiana en 1966 y cuando egresó de Ciencias Jurídicas en 1970 abandonó su hogar para sumarse a la clandestinidad con «el Grupo» que en 1972 pasó a llamarse Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Dagoberto Gutiérrez, comandante del FMLN, la describe como «la jefa guerrillera, maestra del pensamiento e instructora de la paciencia, que amaba la poesía por encima de todo. La revolución fue siempre su sueño y desvelo, y el socialismo su utopía más segura».

Tras el ajusticiamiento de Roque Dalton y Armando Arteaga a manos de sus propios compañeros, Lil abandona el ERP y funda la Resistencia Nacional junto a Eduardo Sancho y Alfonso Hernández.

En noviembre de 1976 fue capturada por la Guardia Nacional en una casa de San Antonio del Monte, Sonsonate donde sufre una herida ligera en la cabeza. Al quedar inconsciente los guardias la llevan a las cárceles clandestinas donde es torturada, mientras la gente la cree desaparecida, lamentablemente fue asesinada el 17 de octubre de 1979. Hasta la fecha se ignora dónde quedó su cuerpo.

«***Mi nombre aquel***

Mi nombre aquel
no lo pronuncies ni siquiera
en voz baja
espera
ya volverá a ser yo

cuando la muerte o cuando
el triunfo».

Lil Milagro Ramírez.

Desde la sala de redacción del periódico La Crónica, Jaime Suárez Quemaìn, jefe de redacción de dicho medio, hizo su trinchera y con el poder que confiere la palabra escrita denunció sin temor las atrocidades de los diferentes Gobiernos de militares (Armando Molina y Humberto Romero), además de la confusión en la población ante tres diferentes Juntas revolucionarias de Gobierno. Muchos fueron perseguidos y desaparecidos por pensar contrario a la línea oficial que exigía silencio ante los asesinatos y torturas a los sospechosos de subversión.

Durante varios años se desempeñó como maestro y escribía poesía, cuentos, microcuentos además de crónicas y artículos. Suárez nació el 7 de mayo de 1949, siendo hijo del campeón de boxeo Alex Suárez, quien lo inspiró no sólo en sus poemas sino en su vida.

Había recibido múltiples amenazas de muerte, entre ellas unas fueron entregadas a su hermano, que era coronel. Frente a él un oficial de rango mayor le arrojó un ejemplar de La Crónica frente a él. Con evidente enojo le dijo: «decile a tu hermano que deje de escribir esas cosas, sino le vamos a dejar un mensaje en La Crónica».

Otro día se detuvieron dos vehículos frente a La Crónica, bajaron la puerta de la cama de un pick up y tomaron posición para empezar a ametrallar las instalaciones del periódico. A pesar de este aviso, Suárez siguió escribiendo.

Cuentan que la esposa del dueño del periódico le mostró a un visitante oficial la oficina de Suárez. Un par de días después, cuando estaban imprimiendo el medio llegaron un par de hombres y ametrallaron desde afuera dicha oficina. A él no le pasó nada porque se encontraba supervisando la edición. Cuando los sujetos se fueron, el poeta subió a su oficina y recogió los casquillos y dijo: «me voy a hacer un collar con estos bolados».

Un día volvieron a llegar donde su hermano, el coronel, y le dijeron que ahora el aviso se lo iban a dar directamente a Suárez y

que le dijera que dejara de escribir. Ante la amenaza se reunió toda la familia y le pidieron que saliera del país. El poeta dijo: «si mataron a Monseñor Romero, quién soy yo».

Como lo hacia a diario, el poeta y periodista Jaime Suárez Quemaìn bebía café en Bella Nápoles, muy cerca de donde se encontraba la redacción de la Crónica. Acababa de darle un sorbo a su taza cuando el fotoperiodista César Najarro entró en el local y al ver a Suárez decidió ir a saludarlo. En ese momento entraron dos hombres, que acababan de salir de un taxi. Se acercaron a los periodistas. Uno se quedó tras Suárez y le tocó la espalda. Al levantarse Suárez, el otro hombre le puso unas esposas. De inmediato hicieron lo mismo con Najarro. Era la tarde del 11 de julio de 1980. El silencio reinó en el Café Bella Nápoles, así como sucedía en la mayoría de calles, casas y parques de El Salvador. El 12 de julio fueron encontrados ambos cuerpos en la entrada de Antiguo Cuscatlán. Ambos habían sido cruelmente torturados, Suárez había recibido varias cortadas con machete en la espalda, también le habían abierto el abdomen. Además tenía varios golpes en su tórax, rostro y extremidades, y un agujero de bala muy cerca de uno de los orificios de su nariz. Su sobrina Sonia Martínez Suárez junto a otros familiares lo llegó a reconocer, otros no tuvieron valor de verlo, aunque al escuchar después que su mano aún tenía el dedo pulgar entre su índice y dedo medio como una señal de rebeldía ante el poder.

Suárez era un verdadero luchador en contra de la injusticia. Todo atropello contra los Derechos humanos, cada verdad era publicada sin importar el precio que tuvo que pagar con los días. Se convirtió en un símbolo de la libertad de expresión.

«Es tan sucio el que pone las cadenas como el que lo acepta como algo sin remedio», afirmó en su momento Suárez, una frase que es vista con normalidad en pleno 2008, pero a finales de 1970 el sólo hecho de pronunciarla en voz baja era suficiente para dejar de vivir.

Sus palabras eran leídas a diario no sólo por sus simpatizantes, sino también por sus enemigos que un día no pudieron tolerar más sus comentarios y decidieron acabar con él. El 13 de julio de 1980 el periódico español El País destacó el asesinato de Suárez:

«El secuestro de Suárez Quemaìn y Najarro ocurrió apenas cuatro horas después de que un grupo de familias campesinas llegadas del norte del país, bajo la protección armada del grupo izquierdista Ligas Populares Veintiocho de Febrero, ocuparan ayer la Embajada de Costa Rica en esta capital, para «denunciar al mundo la represión del Ejército contra los campesinos». Un policía que custodiaba la sede e intentó impedir la ocupación fue muerto de un tiro», escribió Carlos María Gutiérrez.

Tras su muerte sus amigos publicaron una plaqueta de su autoría llamada Un Disparo Colectivo.

Jaime Suárez fue un maestro por naturaleza. Enseñó durante algunos años en los aulas de algunos centros escolares, pero también instruyó a varios escritores e intelectuales de la época, entre ellos la cantante y antropóloga Lorena Cuerno e incluso a mi padre, Mauricio Vallejo, quien lo conoció por medio de mi abuelo Oscar Antonio Vallejo cuando Suárez y él trabajaron juntos para el Ministerio de Educación.

Jaime le decía a sus amigos: «Vamos a comernos la sopa del chucho», cuando los invitaba a comer en su casa, porque su madre, Carlota Quemaìn vda. de Suárez tenía un perrito que no comía si no le preparaban una sopa de carne de res o de pollo. Así que los poetas llegaban a diario a almorzar y se escuchaban las pláticas de: Ricardo Castrorrivas, Nelson Brizuela, Mauricio Vallejo, Rigoberto Góngora, entre otros.

También recomendaba lecturas a los jóvenes escritores que se reunían con él en el café bella Nápoles como era el caso de los hermanos Galeas: Geovani y Marvin, quienes participaron durante la guerra civil salvadoreña como miembros de radio venceremos del ERP y tras la guerra se desarrollaron como escritores.

Suárez fundó junto a Alfonso Hernández, Rigoberto Góngora, Mauricio Vallejo, Humberto Palma, Jorge Mora San, los hermanos Galeas, Nelson Brizuela, David Hernández y José María Cuéllar, la revista literaria La Cebolla Púrpura, que gozó de mucha simpatía por varios años. Todo esto mientras desarrollaba su trabajo como periodista de La Crónica.

Su oficio literario lo compartió con muchos, entre ellos sus vecinos. Cada uno de ellos tuvo el honor de que el poeta le dedicara un poema en la serie Mis Vecinos.

En la escena poética Suárez se dio a conocer al ganar un certamen estudiantil nacional en 1970, desde entonces no soltó la pluma y escribió poemas, teatro, además de sus incisivos artículos de opinión.

«*Cuando asistas a la universidad ten presente que manos de albañiles la construyeron, que detrás de cada libro hay manos de tipógrafos que, aunque no te conocen, piensan en ti en cada letra que colocan, que detrás de una regla de cálculo, de una probeta y hasta del lápiz que ocupes: hay manos obreras. No los defraudes volviéndoles la espalda. Si algún día te toca anteponerle a tu nombre la palabra «doctor» o «licenciado» que no sea para estar en alianza con el gánster*«, afirmaba Suárez.

Entre sus libros destacan: Un disparo colectivo, poesía, edición póstuma. San Salvador, 1980, El discreto encanto del matrimonio, teatro, 1980 y Lienzo abstracto, poesía, inédito, 1980. Además de muchos trabajos más publicados en periódicos y revistas de la época.

Jaime Suárez Quemàn no fue un boxeador, seguramente nunca se puso los guantes ni buscó el ansiado ranking de una Federación amateur o profesional, quizá apenas sabía un poco de palabras como: rectos, ganchos. Tal vez ni le interesaba ver las peleas tanto como escribir. Pero tenía sangre de boxeador y la de una de las mayores glorias boxísticas de nuestro país. Quizá por ello él fue tan combativo. Su padre fue Alejandro de la Cruz Suárez quien figuró como campeón centroamericano en 1939.

Dentro de su poemario Un disparo Colectivo encontramos un poema conmovedor llamado *Un Round a tu recuerdo*, donde habla de su padre, de lo orgulloso que en ese momento se encontraba de tener un padre boxeador heroico al que le dedicaba su vida. Cuenta su familia que lo escribió un día en que se iba a suicidar, pero al ver el retrato de su progenitor en la pared en lugar de acabar con su vida tomó una pluma y comenzó el poema.

Así como su progenitor tuvo la vida de un verdadero luchador, uno que peleó contra la libertad de expresión, contra el miedo y habló sin ataduras: «*Es tan sucio el que pone las cadenas como el que lo acepta como algo sin remedio*» afirmó Suárez y aún ahora siguen vibrando en más de algún escrito como muestra de que Suárez dejó su huella en las letras salvadoreñas.

UN ROUND A TU RECUERDO

A Alex Suárez

Siempre me opuse a caminar
con tu estatura
en el ojal de la camisa
–simple cuestión de orgullo.
De allí proviene el hecho
de entregarte tan tarde este poema,
por lo que pasa a ser
algo así como un telegrama rezagado.
La verdad es
que de momento
se me vino a los ojos tu palabra,
llena de la humildad
que cubría el eco de tu nombre.
Vino así,
no sé cómo,
sin llamar a la puerta,
simplemente
tomó mi dolor entre sus brazos
y me llevó hasta la vieja casa,
al canapé donde solías hacer la siesta
y fumabas tu tristeza.
Eran los días en que clinchabas tu presencia
con el rostro de un niño que tenía
doce años jugando entre otras manos,
y contabas tus hazañas en el ring del mundial
cuando el boxeo era boxeo
y no una exhibición amanerada.
Ahora, viejo,
las cosas han cambiado.
Ya quedó atrás el muchachito
que contempló tu muerte;
la vida me hace madurar a bofetadas.
Pero no creás

que doy con los dientes en el polvo;
como vos

pienso que es permitido doblarse
pero no partirse.
Y ahí voy, caminando,
finteándole a la vida su amargura,
cuidándome de los golpes a los bajos, tratando
de terminar en pie este largo round.
Aunque a veces, te confieso,
he llegado a flaquear,
a quedar groggy
y querer tramitar un suicidio voluntario.
Pero basta un vistazo a tu retrato
y ya no hay vuelta de hoja:
sé que dejaste tu punch sobre mi verso,
y jab a jab
iré elevando mi nombre hasta tu nombre.

Viejo,
tengo una deuda contigo...
me querías ingeniero
y te salí poeta,
porque no es cosa de ir por allí
soportando un disfraz que desentona.
Con vos pasó lo mismo,
te querían curita
y saliste campeón de box ¡Y qué campeón, carajo!
Perdoná que te quite «tu tiempo»,
pero a veces,
cuando estoy tan solteramente solo
y me urge hablar con alguien,
se me viene a los ojos tu palabra.

LA LUCHA

La poesía no era suficiente para hacer la lucha, eso fue lo que consideró Rigoberto Góngora (1955-1983), o el chele como lo llamaban sus amigos cercanos, cuando decidió Formar parte de las Fuerzas Populares de Liberación (FPL) e iniciar la lucha desde la

trinchera donde las balas surcan de ambos lados. Antes de ello había sufrido la persecución, razón que lo obligó a permanecer clandestino por algunos meses hasta que decidió pasar al campo de batalla en donde perdió su vida en 1981. Góngora tuvo que moverse de casa en casa, escondido por amigos o simpatizantes de las FPL, hasta que una mañana decidió salir y sumarse a los combates. Su obra es casi desconocida y no se conservan publicaciones individuales de él, salvo algunas en la revista Pájara Pinta Su obra es intensa como la del resto del grupo, pero se distingue por utilizar figuras más crudas, queriendo sugerir la rudeza del tiempo en sus versos. Su obra quedó dispersa en periódicos y revistas de la época.

MOMENTOS SIN PAN Y SIN DINERO

Tomen mi sombre y cobren,
Salgan a caminar por los portales.
Deshagan las últimas gotas de vida en mi silencio.
Desahoguen su lupa de impulsos
Y descubran el mínimo.
Y tú, desaforada bestia,
Diviértete,

Porque después,
Despertarás con un grito...
Tu espalda se acomodará
Lentamente...
Tumbarás las piedras del sofisma... después
Hundir{as tus dientes.
Cuando la hayas saboreado
Sabrás
Sabrás
Sabrás a pura sangre.

Mauricio Vallejo, nació el 28 de diciembre de 1958. Vio en la denuncia el principio para obtener cambios en nuestra sociedad y fue así como se incorporó a trabajar en las FPL como colaborador, y poco a poco se fue intensificando su trabajo hasta ser uno

de los intelectuales orgánicos. Escribió poesía, teatro, cuento y novela, además de canciones. Vallejo fue perseguido antes de sus veinte años por lo que conoció el exilio en Costa Rica, donde fue albergado por Sebastián Vaquerano, conocido editor de la Editorial Universitaria (EDUCA). Tras algunos meses el poeta no soportó el silencio y la falta de comunicación con su mujer e hijo, así que regresó a su país. Decidió volver a la vida civil, además de colaborar siempre con las FPL.

El cuatro de julio de 1981 conversaba con el poeta Francisco Andrés Escobar a la salida de la Universidad José Simeón Cañas (UCA) cuando fue sorprendido por un auto anaranjado con los vidrios polarizados, de este salieron cuatro sujetos con fúsiles G-3 y M-16 y los encañonaron. A Escobar le obligaron a ponerse contra el suelo mientras introdujeron a la fuerza a Vallejo dentro del carro. Desde ese momento su esposa y su familia lo buscaron con insistencia durante 18 años, pero sin éxito.

Como una medida de seguridad su suegra, Josefina Pineda de Márquez, tuvo el valor de enterrar su obra en las cercanías de la Universidad de El Salvador (UES), sabiendo que ocultar material subversivo (poemas, cuentos y otros escritos) podrían condenarla a muerte. Durante 18 años permanecieron bajo tierra hasta que los manuscritos fueron entregados a su hijo (su servidor).

NOTA URGENTE PARA EL CIPOTE

Qué chillidos de varón hijo y por la bocha echás una atarraya bolsona de estrellas.
Todo te ensalivás!
Quizá llorás por el ruido de los helicópteros que están va de pasar y pasar.
No temas hijo, los animales andan hambrientos.
Patricia te pone la chiche y te callás arrimado a tu mamá.
Qué chillidos!
Bien despertás a los muertos del panteón de Tonaca cuando estás con hambre,
Se te corre la Sihuanaba.
Servía para espantar de la casa los espantos
y para afirmar el porqué de la lucha del Pueblo.

–Están naciendo varones –dice tu bisabuela–, es tiempo de guerra.
Que chillidos hijo, ahuyentan a los explotadores y tiranos,
y vos hijo, ya no vas a tener que ser subversivo ni nada de eso,
por eso hay miles metiéndole a la lucha.
Bien, bien. Levantá el bracito o que te ayude a tu mama o a tus abuelas.
En ese brazo hay un chorro de brujería, está bañado con cogollos de quina,
con hojas de ruda y flor del Lempa,
con práctica revolucionaria y objetivos socialistas.
Este brazo es brujo, más que brujo, es el brazo izquierdo que sostendrá
el llanto de tus hijos, hijo.
Que chillido hijo, hermoso llanto, como escuchar el llanto del nuevo sistema.

Alfonso Hernández nació en San Vicente en 1948, se sumó a las fuerzas de la RN y compartió el tiempo entre el fusil y la pluma, dejando buena parte de su obra publicada: *Poemas*, 19744; *Cartas a René*, 1975; *Del hombre al corazón del mundo*, 1976; *País, memoria de muerte*, 1978; *León de piedra* (Collage), 1981.

Alfonso también ejerció el periodismo en el periódico El Pueblo y en la revista Taller. Estudió sociología, pero no llegó a titularse porque decidió engrosar las filas de la guerrilla, en la que se transformó en el comandante Gonzalo. Fue miembro del grupo literario La mazacuata junto a Eduardo Sancho, Mauricio Marquina, Manuel Sorto, Reyes Gilberto Arévalo y Rigoberto Góngora. Todos ellos tomaron como ideal de vida el ejemplo de Ernesto Ché Guevara, líder de la revolución cubana. Hernández fundó el Frente de Acción Popular Unificada (FAPU), un importante grupo de movimiento social.

Estaba seguro de que iba a morir en cualquier momento por lo que grabó en su fusil:

«Mañana quizá estaré muerto
Y sobre mi tumba perdida en la montaña
La lluvia caerá con mis recuerdos...

La patria nos dio su corazón y emprendimos la lucha,
Yo di mi vida para que entre todos construyamos su futuro»

Es el escritor más conocido de esta generación, quizá porque su muerte fue tardía, el 10 de noviembre de 1988 víctima de un bombardeo en el volcán de San Salvador.

Tras el bombardeo los militares tomaron el lugar y decapitaron al poeta. Su cabeza nunca fue encontrada y se acusó de esta atrocidad a la extinta Policía de Hacienda. En la década de 1990 la Asociación de Trabajadores para la Cultura y el Arte crearon el premio de poesía Alfonso Hernández.

El último en morir fue Nelson Brizuela, que nació el 24 de julio de 1955, quien tras la muerte de Jaime Suárez Quemaìn se refugió en Nicaragua tras una serie de persecuciones en San Salvador, en esos años sostuvo una vida bohemia.

Aparece en la Antología *La Margarita Emocionante (1979)* de Horacio Castellanos Moya que fue publicada por la editorial Universitaria donde también aparecen Miguel Huezo Mixco, Mario Rodríguez, Roger Lindo, Roberto Quezada y Horacio Castellanos Moya.

Curiosamente Brizuela no se decidió a estudiar una carrera relacionada con la literatura, sino que en 1973 se graduó como contador público del Instituto Miguel de Cervantes.

Poco tiempo después ingresó a la Universidad de El Salvador, en la cual estudió Economía. Lamentablemente no pudo concluir esa carrera debido a las responsabilidades familiares. Mientras se desenvolvía con los números, Brizuela fue ganador de los Juegos Florales de Zacatecoluca en una ocasión. Al llegar 1980 la vida del poeta dejó de ser igual, pues al igual que al resto de sus coetáneos la muerte de Jaime Suárez Quemaìn afectó su vida.

El 30 de agosto de ese mismo año y con el corazón en la mano decidió asilarse en Nicaragua, donde la bohemia fue su amiga inseparable. Pero no olvidó a su país: «*En sus escritos revela sus interminables noches (en los cafés) de Bella Napoles, de Lutecia, de Alcázar, de las calles de San Salvador, de su Barrio Belén, de sus padres y hermanas, de la pobreza y del llanto, de la lluvia, de la injusticia y crueldad del gobierno en turno y también de la esperanza de un tiempo mejor*«, Afirma Beatriz Brizuela, hija del poeta.

El poeta siempre fue un conciliador y un «pan de Dios», como afirma Mario Noel Rodríguez, pero el 7 de agosto de 1990, víctima de un accidente cae de un autobús en Managua. Brizuela jamás imaginó que volvería a su natal San Salvador en un ataúd dejando sus escritos al resguardo de sus hijos y familiares que esperan que Nelson Brizuela ocupe el lugar que merece dentro de las letras nacionales, como un eslabón más de esa larga cadena de escritores salvadoreños que están ausentes en los libros de historia.

COSAS DE FAMILIA

Según me cuentan,
mi abuelo tocaba la guitarra
y era un buen mecánico
que le gustaba el tequila
y ya picado, le cantaba a su mujer
«la que se fue».
Mi padre es un pacífico Contador
de pisto ajeno,
jamás se ha metido en política
y respeta a sus hermanos
porque aman la Biblia
y los discos de Ray Conniff.
Mi madre lleva una vida trabajando
en cuidar «bichos» ajenos
y en sus adentros cree que soy un genio
y eso no la deja dormir.
A mis hermanas, mis primos y cuñados,
los tiene locos John Travolta
y el basquetbol;
pero yo salí poeta
y algo es algo ¿no?

TRADICIÓN

Estos escritores fueron olvidados en el silencio tras sus muertes. Muchos de ellos sólo habitaron en el recuerdo de sus familia-

res y hasta la fecha se han publicado de forma parcial sus obras. Es importante conocer sus trabajos y su historia para poder apreciar que la literatura salvadoreña tiene una tradición que se ha mantenido por más de cuatro décadas. Durante la época de 1944 cuando El Salvador logró derrocar al General Maximiliano Hernández Martínez en la histórica Huelga de brazos caídos. Los poetas acompañaron estas luchas con sus plumas; al llegar las dictaduras militares que reprimían nuestro país los Comprometidos y la generación de 1970 se pronunciaron. Pero en los albores de la guerra civil un grupo de poetas no les bastó con denunciar, también sacrificaron sus vidas y a sus familias para denunciar la injusticia con la esperanza de que el cambio llegara. Sin embargo, el tiempo se volvió más duro y la década de 1980 fue de mayor persecución, así como de más lucha y lamentablemente también de olvido.

Fuentes

1. Historia de El Salvador, tomo II.
2. Monografía de El Salvador, Roque Dalton.
3. Un disparo colectivo, Jaime Suárez Quemàn
4. Obra inédita de Mauricio Vallejo.
5. Obra inédita de Nelson Brizuela.
6. Obra inédita de Alfonso Hernández
7. Noticia. Secuestro de Jaime Suárez, La Prensa Gráfica, 12 de julio de 1980.
8. Artículo. 1970 y la pre guerra civil por Mauricio Vallejo Márquez, Aula Abierta, Diario Co Latino, 2 de octubre de 2010.
9. Artículo. La generación olvidada por Mauricio Vallejo Márquez, Aula Abierta, Diario Co Latino, 9 de octubre de 2010.
10. Artículo. La diáspora y El Salvador, dos vertientes literarias durante la guerra civil por Mauricio Vallejo Márquez, Aula Abierta, Diario Co Latino, 16 de octubre de 2010.
11. Artículo. Literatura en los últimos días de la guerra por Mauricio Vallejo Márquez, Aula Abierta, Diario Co Latino, 23 de octubre de 2010.
12. Artículo. Alfonso Hernández poeta mártir y militante de la resistencia nacional salvadoreña por Alfonso Velis Tobar, Suplemento Tres mil, Diario Co Latino, 23 de octubre de 2010.
13. Artículo. Nelson Brizuela por Mauricio Vallejo Márquez, Suplemento Tres mil, Diario Co Latino, 6 de diciembre de 2008.

14. Artículo. Lil Milagro Ramírez, Suplemento Tres mil, Diario Co Latino, 9 de agosto de 2008.
15. Entrevista a Alfonso Velis Tobar, escritor amigo de Alfonso Hernández.
16. Entrevista a Josefina Pineda de Márquez, suegra de Mauricio Vallejo y amiga de Rigoberto Góngora.
17. Entrevista a Beatriz Brizuela, hija de Nelson Brizuela.
18. Entrevista a Mario Noel Rodríguez, poeta y amigo de Nelson Brizuela.
19. Los poemas de Delfy por Rafael Góchez Fernández, Copia de mí mismo, 21 de abril de 2007.
20. La pájara pinta, editorial Universitaria, enero-febrero de 1972, número 66.

Edmundo Desnoes, un «voyeur» del siglo

Alejandro Luque

En 2009, poco antes de que Edmundo Desnoes cumpliera 80 años, una encuesta mundial del portal Noticine.com designaba *Memorias del subdesarrollo* como la mejor película iberoamericana de la Historia. La cinta de Tomás Gutiérrez Alea se imponía en el escrutinio final a títulos capitales de Buñuel, Sergio Cabrera o Almodóvar, mientras que la novela homónima de Desnoes, la misma que sirvió de base al filme, seguía siendo, cuatro décadas después de su alumbramiento, un título desconocido incluso para muchos iniciados en la literatura hispánica. El cine, que tantos títulos mediocres ha redimido en su centenaria aventura, por una vez había eclipsado el texto original hasta casi fagocitarlo.

Tampoco ayudó el hecho de que entre *Memorias del subdesarrollo* (1965) y la siguiente obra del autor cubano, *Memorias del desarrollo* (2007), se extendiera un larguísimo periodo de silencio editorial, que Desnoes invirtió en mudarse de La Habana a Nueva York y recorrer universidades norteamericanas disertando, con obstinada frecuencia, acerca de la célebre película. Años en que la intelectualidad cubana quedó escindida dramáticamente entre *los de dentro* y *los de fuera*, años en los que los maestros del Boom –contemporáneos y muchos de ellos amigos de Desnoes– fueron canonizados, años veloces que vieron caer el Telón de Acero y las Torres Gemelas como Desnoes veía fluir el río Hudson cada día ante su ventana, tal vez con un aromático trozo de queso en una mano y un vino francés en la otra.

Amado por Lezama Lima, que publicó sus primeros poemas y lo incluyó –se especula– como el personaje de Martincillo el Flautista en su novela *Paradiso*, odiado por escritores como Reinaldo Arenas –que en sus años neoyorkinos llegó a intentar reventar alguna conferencia de Desnoes– o Cabrera Infante –que le acusó

de sectarismo y «piratería»–, Edmundo Desnoes ha sido un escritor habituado a la controversia. Uno de sus textos de solapa manifiesta que en 1959, con el triunfo de la Revolución, tenía 28 años. «Ya había nacido dando gritos, pero en un ambiente de comodidad (su padre era el administrador de un banco en Cuatro Caminos) y había estudiado en un colegio de curas y se había enamorado y había tenido sarna y había pasado buenos y malos ratos y había huido de la mediocridad sofocante del cubaneo...».

Desnoes había hecho más cosas, sobre todo deslocalizarse geográficamente, algo difícil de perdonar en una época en la que era primordial, precisamente, posicionarse. Después de vivir una breve temporada en Venezuela, el escritor decidió probar con su primera esposa la experiencia de la isla desierta, «para descubrir que la naturaleza es más cruel que el hombre», y luego se afincó en Estados Unidos, donde escribió para una revista, antes de regresar a una Habana ebria de fervor revolucionario. O lo que es lo mismo: había probado la experiencia asocial, había probado la experiencia capitalista –se había asomado a las «entrañas del monstruo», como diría Martí– y se disponía a descubrir la experiencia socialista.

Como en tantas obras primerizas, en *No hay problema* (1961) la total identificación del autor con el protagonista tal vez lastre el desarrollo de la ficción, pero presta una valiosa información acerca del Desnoes que empezaba a caminar por la versión castrista de la utopía. «Nunca se sentía cómodo en ninguna parte», dice Sebastián, ese personaje de ojos saltones a lo Bette Davis. «Era cubano pero a menudo lo confundían con un norteamericano. Tal vez si hubiera nacido con pelo negro y ojos negros no se sentiría tan improbable y fuera de lugar. Todo en Cuba estaba dominado por la presencia física».

Puede que no todo fuera presencia física en aquella nueva Cuba, pero no cabe duda de que la corporeidad, física y social, ocupaba un lugar central en la vida cotidiana. En esta novela ya se plantea una de las constantes que acompañará la producción de Desnoes, la actitud del individuo –un individuo que, además, es un intelectual, un gurú profesional– ante la sociedad a la que pertenece. Eso, y la dificultad para asimilarse a una corriente histórica, para convertirse a una fe o bailar al ritmo que los tiempos mar-

can. «Yo nunca he dicho que soy un buen cubano, eso se lo dejo a los políticos», espeta el personaje central, seguro de que va a decepcionar las altas expectativas que depositan sobre él. Y sin embargo, en *No hay problema* se culmina la conversión. Un crudo episodio de torturas a manos de los esbirros de Batista, acaba decantando a Sebastián-Desnoes hacia una toma de partido, de modo que descubre al mismo tiempo quién es y qué es, qué lugar ocupa en el contexto social. «No puedo ser dos cosas. No puedo seguir siendo dos personas al mismo tiempo. Tengo que ser una cosa o la otra», concluye.

Arrastrado por el flujo de la historia, Sebastián siente que *tiene* que ser, pero no deja claro que *quiera* ser. A diferencia de Desnoes, que regresa a La Habana por propia voluntad y no tardará en desempeñar algunos puestos oficiales, este alter ego concreta su identidad mediante un suceso traumático. En adelante, y como bien ha sabido ver la profesora Magdalena López, todos los protagonistas del autor se moverán en territorios políticos y morales ambiguos, y por tanto más humanos. No abrazarán causas monolíticas, ni siquiera cederán a pasiones amorosas arrebatadas: las parejas de Desnoes siempre transitan un camino erizado de dificultades, ya sean presiones sociales o fricciones sentimentales. Lo seguro es que, en plena apoteosis de la colectividad, de la Historia como gran obra de todos, Desnoes ha empezado a caminar hacia una exaltación del individuo como laboratorio moral y estético.

Su novela *El cataclismo* (1965) es todavía un relato coral que se desarrolla en los albores del castrismo. Por ella desfilan el miliciano, el idealista que morirá como un héroe defendiendo la patria, los prósperos señores que no tardarán en abandonar la isla, la criada, toda la comedia humana de aquellos primeros 60 cubanos. Considerada fallida por el propio autor, tal vez por lo ambicioso de su mirada totalizadora sobre una realidad en plena convulsión (el texto de solapa señalaba como verdadero protagonista a la propia Revolución, que «con su fuerza ciclónica y desgarradora se mete por todas partes: desde la conducta hasta el último rincón de nuestra conciencia»), la crítica identificó a Desnoes con el personaje de Simón, un revolucionario enamorado de una burguesa que, desencajada de la nueva realidad, se verá abocada al suicido.

Resulta sorprendente que, en el mismo año en que veía la luz un texto dubitativo como *El cataclismo*, salía de imprenta la confirmación definitiva del narrador Desnoes, *Memorias del subdesarrollo*, una novela llevada por un pulso firme de principio a fin. Leídas una tras otra, podrían dar la sensación de ser obras de distintos autores, si no fuera porque la segunda se explica desde la primera. El escritor ha entendido que su labor es escribir desde el yo. Al fracaso de la visión colectiva, le sucede el éxito de la visión subjetiva. Y el hallazgo decisivo de Desnoes es la figura del voyeur, del mirón, en una coyuntura donde lo que se exige, de un modo severo e inaplazable, es acción.

Un par de años después, Desnoes publicaría un ensayo sobre la imagen fotográfica en la Revolución bajo el título *Punto de vista* (1967), pero ya tenía claro que lo que necesitaba era precisamente eso, un enfoque, una mirada propia sobre el mundo. Estaba listo para dar vida al personaje de Sergio, el protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, alguien que, a diferencia de sus hermanos en la ficción, no se propone tanto vivir el momento histórico, como ser testigo. Si en *No hay problema* y *El cataclismo* el énfasis parece estar en el oído, en la hábil recreación de modos de hablar con la mínima intervención del narrador omnisciente, ahora la palabra parece encontrar un nuevo y poderoso cauce a través de la vista, de una vista subjetiva, como hemos señalado: la tercera persona, no en vano, pasa a ser primera.

A diferencia de Sebastián y Simón, Sergio está solo. Su esposa, su familia y sus amigos («Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto...») se han marchado a los Estados Unidos para seguir siendo lo que eran, para evitar que la Revolución los desposea de todo y los desclase. Él se queda, según dice, por curiosidad: porque aquello del Norte ya sabe cómo es, y en cambio lo que va a suceder en Cuba será algo completamente nuevo. Y en *lo nunca visto*, alberga tal vez la esperanza de encontrar también un nuevo yo, de reinventarse y de purgar, en cierto modo, sus pecados literarios, sentimentales, vitales.

La Revolución cubana, el cataclismo que en palabras de Fidel Castro «lo inunda todo, lo invade todo y es capaz de arrasar todo lo que se ponga por delante» parece el momento propicio para una catarsis nihilista. Sin embargo, Sergio intuye en seguida que

hay corrientes invisibles que conspiran contra el progreso, personal y colectivo. Un parámetro económico, el desarrollo y su negación, el subdesarrollo, podría llegar a revelarse una suerte de tara congénita, una manera de estar sobre el mundo que no se rectificaría sólo cambiando de manos el poder, se base éste en el mercado o la lucha de clases. En esa búsqueda de una antropología del subdesarrollo, como ha señalado Rafael Rojas, Desnoes encontrará el respaldo de Wright Mills y Jean-Paul Sartre, entre otros. Pero el estudioso olvida que el novelista cubano es un devoto de Camus: de él puede esperarse todo, menos la asimilación a una militancia partidista.

El Simón de *El cataclismo* se resignaba a ser «un pobre cubanito *subdesarrollao*» aunque soñara con parecerse a su primermundista ídolo del cómic, Doc Savage. Sergio prefiere limitarse a consignar, con afanosa vocación de entomólogo, los síntomas de subdesarrollo que detecta a su alrededor. Como voyeur, no necesita mirar por el indiscreto ojo de la cerradura: lo hace protegido, invisibilizado por la masa, embozado en la muchedumbre que recorre las calles de La Habana coreando consignas, cantando y haciendo sonar sus tambores.

El sueño individualista de Sergio, como el de tantos intelectuales cubanos, tenía un límite: su colisión con el poder. «Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada», iba a ser la directriz que marcaría la política cultural cubana en las siguientes cuatro décadas. Pero también estaría limitado el sueño colectivo: hacia el final de la novela, en plena Crisis de los Misiles, el protagonista se pregunta si los mandatarios de su país serán capaces de llevar su apuesta hasta la destrucción total, el holocausto nuclear. En tan terrible expectativa, el escritor que ya sospechaba su ridícula pequeñez, la insignificancia de su tarea, confirma sus temores ante la fulminante arrogancia del poder político y militar.

Todavía faltaban algunos años para el infamante caso Padilla, la escisión que dividiría a los intelectuales de todo el mundo entre incondicionales y críticos del Castrismo, pero ya Desnoes columbraba que la libertad del escritor iba a casar mal con las neuras del sistema. Más tarde lo expondría en términos de lucha entre artistas: «Nunca me sentí tan seguro de mi prosa polémica como Padilla de su poesía rebelde», explicaba en una entrevista con Luis

Manuel Ruiz García. «En su lamentable confesión, Heberto hablaba de los buenos consejos que yo, entre otros, le ofrecí cuando él daba rienda suelta a sus agudas opiniones. Jamás le aconsejé que se callara, aunque siempre me asaltaban dudas cuando me decía: 'No nos pueden tocar, Fidel necesita el apoyo de la intelectualidad europea. Estamos protegidos por el prestigio de nuestra obra', en esas o en otras palabras muy parecidas. Siempre pensé que si atacaban la política de la revolución, Fidel se enfrentaría, sin vacilaciones, a los intelectuales de Europa, de Estados Unidos y de América Latina que cuestionaran su obra de arte: la Revolución».

La citada película de Gutiérrez Alea (1968) y su rotundo éxito en Sundance, Pesaro, Karlovy Vary y cuantos festivales la proyectaron, alentó una corriente favorable dentro de una isla que, de manera alarmantemente creciente, ponía en manos del partido único la dirección de las políticas culturales. Desnoes aprovechó una visita a la Mostra de Venecia para autoexiliarse en 1979, pero cuando fue interrogado por los motivos de esta decisión antepuso argumentos hedonistas a sus desencuentros con el régimen, lo cual probablemente era una forma de irritar a todos. «La buena vida es cara», ha repetido a menudo. «Hay otra más barata, pero esa no es vida».

A esas alturas, en fin, nada era tan imperdonable como no ser blanco ni rojo. Quien salía de la isla consagraba su vida a arremeter contra Fidel, quien se quedaba, a defenderlo. Cualquier intento de oficiar como puente entre la isla de Cuba y la de Manhattan –metáfora que Desnoes ha esgrimido más de una vez– era sospechosa de doblez, de ambigüedad: al escritor se le acababa achacando uno de los atributos recurrentes de sus personajes. De nada le sirvió publicar la antología *Los dispositivos en la flor* (1981), un panorama de la literatura de la Revolución donde figuraban las polémicas presencias de Ernesto Guevara, Haydee Santamaría y Fidel Castro junto a otros muchos autores de dentro y de fuera, aunque había ausencias notables como la de Virgilio Piñera. Cabrera Infante, indignado con la resistencia de Desnoes a ser considerado exiliado, aseveró que era «una actitud política no lejos del zombi: de entre los muertos, un muerto viviente».

Pero acaso Edmundo Desnoes intuía que había otra clase de muerte en vida para un escritor: el silencio de los márgenes. El «asfixiante abrazo de la Revolución», como él mismo lo llamaría, le

había hecho al menos sentirse en el ojo del huracán. Incluso podían llegar a resultar halagadoras las polémicas con renombrados hombres de letras como Arenas o Cabrera, que ocupaban páginas enteras de periódicos de máxima difusión. Pero todo eso formaba parte de la ilusión de la utopía revolucionaria (y contrarrevolucionaria), un mundo en que las ideas pudieran mover más que el dinero o que la fuerza. En las dos décadas siguientes, instalado en los Estados Unidos, lo que le esperaba era ese limbo que el sistema capitalista reserva al intelectual, haciéndole invisible por acumulación, reduciéndolo –de nuevo son palabras del propio Desnoes– a la condición de «bufón que agita su gorro de casacabeles».

Esta experiencia será el sustrato de *Memorias del desarrollo* (2007), donde por primera vez el protagonista se llama Edmundo, sin más, y se comporta de un modo sospechosamente similar al que cabría imaginar en el propio Desnoes. Enzarzado en ágiles conversaciones con la cabeza de perro que remata su bastón, al que llama Fiddle –homofonía de Fidel–, el personaje reflexiona sobre las relaciones con el poder y el paso del tiempo, que repasa no sobre el tejido de la realidad circundante, sino sobre los saldos de su memoria y las mutaciones de su propio cuerpo.

Esta secuela independiente de *Memorias* cierra, en cierto modo, el ciclo inaugurado por *No hay problema*. Si en aquel debut el personaje central llegaba de Estados Unidos para encontrar su identidad cubana, aquí se trata de un cubano que huye a las montañas de Catskill, en el estado de Nueva York, para tratar de reencontrarse con su yo perdido. Si en *Memorias del subdesarrollo* Sergio asitía aliviado a la marcha hacia el Norte de todos los suyos, ahora es él quien, desde el primer mundo, se dispone a hacer balance alejado de todos, acompañado únicamente por una muñeca Barbie, símbolo máximo del consumismo capitalista y paradigma de la eterna juventud.

El intrincado juego de contradicciones que propone *Memorias del subdesarrollo* se manifiesta también en el hecho de que se trate de un libro prácticamente bilingüe, pues el narrador se desenvuelve casi tanto en español como en inglés, algo que ya había probado en relatos como *Jack y el guagüero*. No obstante, este recurso le permite reconocerse también en la identidad lingüística, reconciliarse con su costado anglosajón, como un modo singular de rea-

firmarse, también, en la lengua materna. «De día me mueve la locura de Don Quijote y de noche me asaltan las dudas de Hamlet», confesaba el autor. «Creo en lo mejor de las dos culturas. La española que me parió, y la inglesa que me acogió».

Desnoes fue escribiendo esta novela a retazos durante diez años. Como en todos sus libros, la idea del fracaso literario sobrevuela toda la historia. Pero, al final de la narración, el protagonista Edmundo recibe la sorpresiva visita de una hija desconocida, con la cual mantiene una intensa convivencia rayana, por momentos, en el incesto. El escritor que se pensaba estéril comprueba cómo su olvidada semilla ha crecido hasta convertirse en un espejo y un interlocutor, y corre a fundirse con ella antes de que caiga el telón.

Mientras, en la vida real, *Memorias del subdesarrollo* había dejado de ser un texto coyuntural y se volvía, en manos de los nuevos lectores, un clásico vivo. El cineasta cubano Miguel Coyula proyectaba una película inspirada en el texto aún inédito de *Memorias del desarrollo*, la incipiente editorial española Mono Azul se diponía a editar ambos títulos, una joven traductora trabajaba en la primera versión francesa, y en La Habana, adonde Desnoes regresó 22 años después como invitado del premio Casa de las Américas, un público que no había nacido cuando los barbudos bajaron de Sierra Maestra le llamaban maestro. La hija mulata de Edmundo, mestiza e inesperada, llamaba en efecto a la puerta y servía en bandeja el remate para la novela.

Ha pasado un lustro, el mundo ha girado muchas veces, Desnoes ha llegado a la atalaya de los 80 años, y la película de Gutiérrez Alea figura como la mejor de nuestro idioma según los expertos. El escritor sigue viendo pasar el Hudson ante su ventana con ojos como los de Bette Davis, mientras entretiene sus tardes confeccionando collages y releyendo a don Antonio Machado. Afuera, en el ruido del mundo, los conflictos entre los intelectuales y el poder han sido reemplazados por los vaivenes del mercado, el nuevo crítico literario por excelencia. Aquella forma de conocimiento que fue la literatura, ha devenido en fórmula de entretenimiento. Y sin embargo, cada vez que abrimos cualquiera de los libros de este cubano todavía tan desconocido, afloran de nuevo viejas cuestiones, dudas de antaño que todavía nos interpelan, preguntas que acaso sobrevivirán a Desnoes y a nosotros, sus lectores C

El juego de hacer versos de Óscar Hahn y Francisco Véjar

Francisco Véjar

Oscar Hahn nació en Chile en 1938. Es Master of Arts por la Universidad de Iowa y Doctor en Filosofía por la Universidad de Maryland. Actualmente es miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua y Profesor Emérito de la Universidad de Iowa. Sus libros de poesía son: *Arte de morir*, *Mal de amor*, *Apariciones profanas*, *Versos robados*, *En un abrir y cerrar de ojos*, *Pena de vida* y *La primera oscuridad*. Sus poemas se han traducido a diversos idiomas y están recogidos en numerosas antologías nacionales e internacionales. En 2011 obtuvo el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda. Acaba de ser galardonado en Chile con el premio «Altazor» de poesía por votación de sus pares.

Francisco Véjar (Viña del Mar, 1967) reside en Santiago, donde realiza diversas labores culturales, como director de talleres literarios, cronista de «Revista de Libros» del diario El Mercurio, antologador y difusor de la poesía chilena. Ha publicado la *Antología de la joven poesía chilena;* y *Georg Trakl. Homenaje desde Chile* (en coautoría con Sven Olsen y Armando Roa Vial); los poemarios *Fluvial* (1988); *Música para un álbum personal* (1992); *Continuidad del viaje* (1994); *Canciones imposibles* (1998); *País Insomnio* (2000); *El emboscado* (2004); *La fiesta y la ceniza* (2008) y *Los Inesperados* (2009).

Esta conversación se realizó en Santiago de Chile, en el otoño de 2012.

Véjar–Acabas de publicar dos libros de poesía; *La suprema soledad* y No *hay amor como esta herida*, donde surge «el hechizo de dos motivos poéticos de primer orden: el amor y la muerte» ¿Qué me dirías al respecto?

Hahn–Se produjo una curiosa coincidencia. Sin que yo ni nadie se lo propusiera, esas dos antologías aparecieron la misma semana en distintas casas editoriales. Una sobre el amor y la otra sobre la muerte. Es decir, aquello que algún día llamé «la pareja original». Si alguien compra los dos libros tendría las dos caras de la misma moneda: la creación y la destrucción. Pero también comprobaría que el amor y la muerte coinciden en un punto, y ese punto es el erotismo. De un libro a otro, e incluso dentro de un mismo libro, Eros y Thánatos caminan tomados de la mano.

Véjar–Anteriormente escribiste *La primera oscuridad*, publicada por la editorial del Fondo de Cultura de México, el año 2011. Son como cuentos fantásticos versificados y de gran intensidad. Incluso en un texto anterior das cuentas del terremoto del 27 de febrero del 2010. Se titula: «Todas las cosas se deslizan». ¿De qué manera te ha influido esta vertiente literaria?

Hahn–«Todas las cosas se deslizan» fue escrito y publicado antes del terremoto. Lo que ocurre es que ahora es visto como un texto premonitorio, porque una de las experiencias que tuvo mucha gente en Chile durante el sismo, incluido yo mismo, fue ver cómo las cosas, literalmente, se deslizaban por el suelo. En efecto, en *La primera oscuridad* hay varios poemas que funcionan como si fueran historias fantásticas. Pero en libros míos anteriores hay otros poemas en los que ocurre lo mismo, como por ejemplo «Una noche en el Café Berlioz». Durante muchos años enseñé en la Universidad de Iowa un curso sobre el cuento fantástico hispanoamericano. De ahí salieron un par de antologías y varios estudios críticos. No me cabe duda de que todo eso tiene que haber influido en mi poesía.

Hahn–Y tú Francisco, ¿cuándo sientes que se decanta tu obra poética?

Véjar–Distingo que hay dos etapas dentro de mi poesía. La primera parte con *Fluvial*, libro que se publica en 1988. Es un volumen vivencial. Yo estaba descontento con el presente que me tocaba vivir que eran las postrimerías de la dictadura militar en

Chile. Por eso me vuelco al pasado y vuelvo a viajar con mi padre hacia el sur, de manera idílica. Fue mi carta de presentación para conocer a Jorge Teillier. A él le gusto *Fluvial* y escribió para el diario la Época una reseña sobre dicho volumen, en el suplemento Literatura & Libros, dirigido entonces por el escritor Carlos Olivárez. Luego publiqué *Música para un Álbum Personal* (1992) y *Continuidad del Viaje* (1994) y *A vuelo de poeta* (1996). Ahí culmina la primera etapa de mi poesía. Más tarde, doy a conocer *Canciones imposibles* (1998). Y es a partir de ahí donde se decantan mis lecturas para dar paso a mi propia voz, poblada por constantes centrales, como el paisaje, la ciudad, la costa, el jazz y la muerte. Un ejemplo de ello es *La Fiesta y La Ceniza*, publicada por Editorial Universitaria, en la colección El Poliedro y el Mar. En ese libro reuní 10 años de poesía. Es decir, desde 1998 hasta el año 2008, incluyendo poemas inéditos. Ahora estoy escribiendo otra obra poética que empieza con el siguiente epígrafe de John Ashbery: «Una botella con un mensaje / Aparece en la playa y nadie la ve, nadie la recoge». Se hace necesario recordar que nací en Viña del mar, el 14 de diciembre de 1967, en la Clínica Miraflores, a las seis y media de la madrugada. Eso también lo determina a uno, en términos geográficos y astrológicos. Tal vez de ahí viene mi sensibilidad marítima que no prescinde de lo urbano.

Véjar–El año en que publiqué mi primer libro de poemas murió Enrique Lihn. Es uno de mis poetas favoritos. ¿Es cierto que Lihn fue clave en el orden final de *Arte de morir* (1977)?

Hahn–En 1976 yo estaba haciendo mi doctorado en la Universidad de Maryland. Enrique fue invitado por el Departamento de Español y alojó en mi casa. Una noche me preguntó sobre los poemas que había escrito en los últimos años y que él no conocía. Yo saqué una carpeta con poemas y se la pasé. Me dijo que esa misma noche los leería en su habitación. A la mañana siguiente puso las hojas sobre la alfombra en un cierto orden y me dijo: «Este no me gusta, éste tampoco y éste tampoco. Los otros sí. Ahí tienes un libro. Busquémosle un título». Analizamos varias posibilidades, hasta que recordé que había uno que a lo mejor podía funcionar. «Escríbelo en una hoja con letras grandes», me dijo. Yo escribí: ARTE DE MORIR. «Ese es el título», dijo Enrique. «Búscate un editor y yo te hago el prólogo». Y es así como *Arte*

de morir fue publicado por Ediciones Hispamérica de Buenos Aires.

Hahn–Sé que tú fuiste amigo de Jorge Teillier, otro importante poeta nuestro. ¿Qué nos puedes decir de él?

Véjar–Tengo que reconocer que fue uno de mis grandes amigos. Lo conocí en el Refugio López Velarde de la Sociedad de Escritores de Chile, a fines de 1988. Luego tuve la suerte de pasar largas temporadas con él en El Molino del Ingenio, fundo ubicado entre La Ligua y Cabildo. Compartíamos lecturas y poemas. Lo ayudé en la compilación de *El Molino y la higuera* (1993) y *En el mudo corazón del bosque* (1997). Me invitó a participar en L´école Buissonniére que se traduce como La Escuela de la Cimarra, descubierta mucho antes por Jacques Prévert y los surrealistas. Pero no era un pretexto para vagar, muy por el contrario. Se leía mucho y pude constatar in situ como trabajaba Teillier. A lo menos, hacía diez versiones de un poema para llegar al texto definitivo. Había rigor. Pero también un espacio para la existencia, vista desde lo lúdico y creativo. En definitiva, esa fue mi universidad.

Véjar–Te acabo de contar alguna de las características de la personalidad de Teillier. Me gustaría saber cómo conociste a Raymond Carver, antes que fuera famoso.

Hahn–Lo conocí en Iowa en 1978. Un grupo de profesores y alumnos de posgrado de la Universidad de Iowa nos juntábamos en un café, tipo 5 de la tarde. Hablábamos de literatura, de cine, de política y de asuntos de actualidad. En ese tiempo a Raymond Carver lo conocía sólo como Ray. No tenía presente su apellido. Sólo supe que era él diez años después, cuando murió, porque una chica que asistía a esas tertulias me lo dijo. Por supuesto que en ese tiempo él todavía no era la figura de culto en la que se transformó después. Ahora, retrospectivamente, algunas cosas que conversamos han cobrado sentido. Recuerdo que una vez se puso a atacar al realismo mágico con mucha virulencia y a defender el realismo sin adornos de la vida diaria . En otra ocasión lo encontré en una lavandería. Había metido su ropa en una de esas enormes lavadoras que hay ahí. Cuando me vio entrar me dijo que pusiera mi ropa en su misma lavadora; que para qué iba a gastar plata en otra. Y eso fue lo que hice. Me senté a su lado y estuvi-

mos conversando un buen rato. Me preguntó qué año había nacido yo. Le dije: en 1938. Curioso, me dijo, yo nací ese mismo año.

Hahn–Tú también has tenido experiencias interesantes con algunos escritores, de las que das cuenta en tu libro de crónicas *Los inesperados (2009).* **Cuéntanos cómo surgió ese libro.**

Véjar–En realidad, yo quería reunir mis crónicas periodísticas, publicadas en Revista de Libros del diario El Mercurio. Pero un amigo me dijo: «Asume un desafío mayor y escribe un libro de crónicas sobre tus amigos escritores». Entonces empecé a darle forma a *Los Inesperados*, que se transformaron en mis memorias de veinte años en la literatura chilena. Tuve la fortuna de conocer personalmente a Claudio Giaconi, Armando Uribe, Miguel Serrano, Raúl Ruiz, Nicanor Parra, Efraín Barquero, Rolando Cárdenas, Enrique Volpe, Antonio Avaria, Pedro Lastra y Carlos Olivárez, entre otros autores que consigno en el libro. A cada autor le dedico una crónica. Muchos de ellos están muertos. Entonces recordé los versos de un soneto de Quevedo que dice: «Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos». Y al escribir sobre ellos, fue como revivir de nuevo su conocimiento, amistad e innumerables anécdotas. Por ejemplo, recuerdo como si fuera ayer, mis conversaciones con Parra, caminando por la costa del litoral central y luego volver a su casa de Las Cruces y almorzar una cazuela con ensalada a la chilena. Muchas veces recitaba de memoria el diálogo del sepulturero de Hamlet de Shakespeare, en inglés isabelino y luego hacía una traducción inmediata a la lengua castellana. Aprendí mucho con él. Me invitaba a las clases que dictaba en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile. Fueron tiempos inolvidables. También se hace visible en *Los Inesperados*, la lucidez de Giaconi, la nostalgia de Olivárez por la década del sesenta, el esoterismo de Serrano, la bondad de Avaria, entre un sin número de sorpresas que contiene dicho volumen. Pienso que es un libro que quedará para las generaciones venideras, pues cada crónica retrata por dentro a cada creador, es decir, desde lo cotidiano hasta su forma de afrontar sus labores literarias. No puedo dejar de lado a Raúl Ruiz. Sin duda, fue uno de los cineastas y pensadores más independiente del cine occidental de las últimas décadas.

Véjar–Cuando escribí *Los Inesperados*, sentía que el teclado del ordenador era un piano, tocado por Erroll Garner o Keih Jarret. Ya sabes mi fascinación por el jazz. Ahora bien, ¿cómo llegaste a la música de Miles Davis y a la poesía de San Juan de la Cruz?

Hahn–A San Juan de la Cruz lo empecé a leer por azar cuando era muy joven. Lo he seguido leyendo con mucha devoción hasta ahora mismo. El hecho de que con una obra tan exigua sea capaz de llegar a donde casi nadie ha llegado, lo sentí como una lección de lo que es la verdadera poesía. Es uno de los pocos poetas que resisten numerosas relecturas, sin agotar jamás su manantial de deslumbramientos. A Miles Davis, en cambio, lo descubrí cuando yo era bastante mayor, a pesar de que llevaba varias décadas viviendo en Estados Unidos. También fue por azar. Compré una selección de sus interpretaciones por la espúrea razón de que formaba parte de una colección de CDs de jazz que se vendía demasiado barata como para no aprovechar la ocasión. Cuando llegué a mi casa y puse, como de mala gana, «Stella by starlights» me quedé en trance. Detrasito venían «My funny Valentine» y «Cooking», con John Coltrane. No sé por qué sentí que esas voladuras de Miles tenían algo que ver con San Juan de la Cruz y escribí un poema en el que los junto a los dos, rompiendo las barreras del tiempo y del espacio. El poema se llama «San Juan de la Cruz escucha a Miles Davis».

Hahn–Más allá del placer puramente musical, me imagino que para ti el jazz tiene un significado trascendente. ¿Es así, no?

Véjar–El jazz forma parte de la respiración interna de mis textos. Ahora mismo viene a mi memoria auditiva, la música de Jaco Pastorius o la voz de Sara Vagan. En realidad, el jazz me acompaña siempre y a veces lo siento en el oleaje de la playa grande de Quintay. Además, dicho estilo musical nace con los cantos espirituales en Estados Unidos, por allá por el siglo XVIII. Eran los cantos religiosos de los esclavos en Estados Unidos, ahí nace el blues, como un acto de rebeldía. Ya se ha hablado mucho de la influencia afro en la evolución del jazz. Yo me identifico plenamente con ese mundo.

Véjar–Pasemos ahora a un tema contingente, ¿cuál es tu opinión del Chile actual?

Hahn–Yo creo que el mundo occidental, incluido Chile, se encuentra en un «turning point», es decir, está experimentando un cambio de dirección que va a funcionar a partir de coordenadas muy distintas a las que nos gobiernan ahora. Algo así como lo que Michel Foucault llamaba el reemplazo de una *episteme* por otra, sin olvidar que ahora esa mutación está alimentada por las redes sociales que antes no existían. En Chile, no estar consciente de esto produce un estado de confusión general y una gran desorientación. El gobierno no sabe hacia dónde gobernar ni para quién. La oposición, sin proyecto de futuro, se dedica sólo a actividades de tipo electoralista para ganar el poder, aunque no sepan qué van a hacer con él si lo obtienen. Sólo los movimientos sociales, encabezados por los líderes estudiantiles, tienen más o menos claro que «esto no da para más». El problema es que a veces son absorbidos y utilizados por los partidos políticos establecidos y, desafortunadamente, sus utopías pueden terminar siendo sólo eso: utopías. Esperemos que no sea así.

Hahn–¿Y tú, en este mismo orde de cosas, qué les dirías a las nuevas generaciones de poetas chilenos?

Véjar–A los jóvenes les diría que no nacimos de la nada. Nos ha determinado la lengua castellana, la geografía y el mestizaje. Somos herederos de una tradición que parte con Carlos Pezoa Véliz, a principios de la primera década del siglo XX y que dura hasta nuestros días. Los poetas chilenos en la actualidad han formado editoriales alternativas para mantener su vigencia. Asimismo dan recitales, etc. En fin, están vivos de una manera singular, fuera de los caprichos del Mercado, y su propuesta siempre será un acto de rebeldía que se contrasta ante un mundo que agoniza de alegría artificial ©


CH
Punto de
vista

«El madrigal del odio muerto». El poema como *locus* de regresión a la madre

Beatriz Sarlo

Podemos arrancarnos la memoria, como se extrae de la carne una bala
Sobre el amor y la separación
Félix Grande
Te llevo como una herida
que no se cierra sobre mi frente
«Madre»
Gottfried Benn
Las palabras: mis madres
Libro de familia
Félix Grande

Félix Grande nació en la Mérida sangrienta del año 1937, en plena Guerra Civil. Fue testigo de segunda mano de la catástrofe colectiva de una época de *regresión*, en el sentido psicoanalítico

---

[1] Beatriz Sarlo aclara el significado del término: «La palabra «posmemoria», empleada por Hirsch y Young, en el caso de las víctimas del Holocausto (o de la dictadura argentina, ya que se ha extendido a estos hechos), describe el caso de los hijos que reconstruyen las experiencias de sus padres, sostenidos por la memoria de éstos pero no sólo por ella.» (2005: 129).

[2] En palabras de Adam Feinstein: «*Alturas de Macchu Picchu* había mostrado cómo la *piedra*, para Neruda, podría proporcionar un vínculo con el pasado [...] Neruda estaba constantemente buscando un retorno a su verdadera madre, Rosa, que murió poco después de darle a luz» (2006:329).

[3] De Grande se ha dicho que es «mero narrador-testigo de una situación que le parece injusta» (Lapuerta Amigo 1994: 76). No puedo estar de acuerdo. En los poemas grandianos se producen las dos operaciones de la memoria apuntadas por Sarlo, producción y análisis.

del término, al instinto primitivo de muerte. A través de los sutiles entramados psicológicos que nos unen a quienes más huella dejan en nuestra psique, la familia, especialmente los vínculos maternos, *Libro de familia* (2011), su último poemario publicado, elabora el duelo de esta posmemoria. Pero no trata simplemente de una memoria conflictiva, sino que más bien está hecha de ella, moldeada a fuego lento en el barro de un trauma en gran medida inenarrable, articulado de forma intermitente. Los poemas de *Libro de familia*, aterradoramente concomitantes con muchos de los que componen su obra poética completa anterior, *Biografía* (1958-1984), revisitan compulsivamente la infancia, obstinándose en rastrear el origen indeterminado de un impacto psicológico de gran magnitud, el inicio de un abismo en apariencia infranqueable. En ellos, el poeta imbrica su propia subjetividad y la experiencia diferida de la historia; la relación infantil con la madre y el relato dramático de la barbarie.

Las páginas que siguen toman como punto de partida su poema más explícito hasta la fecha sobre la relación materno-filial, «El madrigal del odio muerto» (LF), para esbozar tres modalidades de regresión a la progenitora que configuran su relación con el lenguaje y la memoria: en primer lugar, la identificación del sujeto poético con el seno materno; luego, la auto-mutilación y puesta en escena del instinto de muerte en la matriz; finalmente, el acto mismo de la escritura como locus de elaboración de las ansiedades y anhelos primarios del infante, impresos en la memoria adulta del poeta. Lo que reúne *Libro de familia* y *Biografía* es la memoria, la necesidad urgente e ineludible de dar forma a las fisuras traumáticas abiertas por el legado de la violencia, una labor de construcción y deconstrucción (operación básica común a la literatura y la memoria) que adquiere pleno sentido en su relación con el drama histórico. El quehacer literario de Grande puede verse desde este plano, el de la recreación simbólica de un seno y una matriz maternales finalmente protectores, es decir, desde la redención personal de la muerte a través del recuerdo y el amor al lenguaje.

En el comienzo fue el amor. Y el amor era maternal. Melanie Klein describe el amor como «la manifestación de las fuerzas tendientes a preservar la vida» (1973: 73). En la imagen que Grande nos presenta del amor en general y del amor maternal en particu-

lar están, sin embargo, presentes otras fuerzas que interrumpen la vida y que muchas veces aparecen ligadas a la muerte. Pero incluso en medio del torbellino de la muerte y el odio, nada más comenzar «El madrigal del odio muerto» encontramos llamadas desesperadas al amor:

> Vamos a echar cuentas, madre.
> ...Acomódate en tu mecedora de tierra. [...]
> y mírame despacio, con amor: lo necesito, ya soy viejo
> y no quiero morirme sin explicarte cuánto te que querido
> chapoteando en aquel charco de odio.
> ¿En dónde nace el odio, madre?

«¿En dónde nace el odio, madre?» Para dar respuesta a esta pregunta, de honda raíz grandiana, y entender por qué amor, odio y muerte aparecen imbricados de forma inexorable en sus poemas, necesitamos acudir a una metáfora seminal, bautizadora del proceso creativo del poeta: la piedra. *Las piedras* es el título de su primer poemario, morada del verso «el amor que se hizo piedra» y de alusiones a la infancia como un periodo de aridez y despojo (atributos «pétreos») de lo esencial para la supervivencia del infante: alimento y sostén emocional. El símbolo de la piedra podría tratarse de una transposición lírica de la ausencia de la madre, su incapacidad para responder y atender las necesidades del niño; también puede ser signo de una antigua pulsión del ser de regresar a un estado inanimado. Pablo Neruda en «Las piedras del cielo» apunta otro de los posibles significados de la imagen pétrea, el del deseo de unidad y anhelo de comunión con la madre y la madre patria. La ambivalencia que encierra el símbolo de la piedra (separación y unidad), señalada por Neruda en este poema, se encuentra, asimismo, en la obra de Grande. El empleo de este motivo poético remite a una disposición regresiva-agresiva hacia la madre (agresión que se convierte en autoagresión por la identificación con ella), y el hecho de que la piedra, que impregna su manera particular de interpretar el mundo, sea a un tiempo metáfora de la madre y del sentimiento erótico demuestra la influencia decisiva de la relación materno-filial en la conformación de su cosmovisión poética. Al revivir escenas primarias de separación la voz lírica suscita una

reflexión en torno a cuestiones que abarcan el amor propio, la identidad psicosocial del sujeto y su desmembramiento junto con la imagen simbólica de la madre. La relación con el lenguaje y los componentes psíquicos que contiene y actualiza manifiesta un combate que se dirime entre la necesidad de re-actuar la violencia, y el deseo de catexis, es decir, de restablecimiento de vínculos a través de representaciones simbólicas de un amor reparativo.

El seno

La poesía de Grande muestra un sujeto poético convulsionado por el amor, y su fuerza contrapuesta, el odio. En «Amor, culpa y reparación», Melanie Klein escribe sobre la interacción constante de estas dos fuerzas en la relación con la madre: «estas emociones aparecen por primera vez en la temprana relación del niño con el seno materno» (1973: 65). La proyección del ego infantil en este objeto psíquico se polariza y la imagen del seno vacila, convirtiéndose en un objeto alternativamente «bueno» y «malo». En la obra de Grande, esta búsqueda del seno «bueno» se manifiesta, por ejemplo, en una visión poética de la naturaleza que la asemeja a un seno cuyo alimento fluye de forma incesante (de ahí los sentimientos de placidez y seguridad que la experiencia de la naturaleza le provoca), mientras que la presencia amenazadora del seno «malo» está implícita en la creación de figuras retóricas reminiscentes de la muerte, como ilustra un verso de «El ojo enorme de mi sepultura» (*Taranto*), donde una catedral se metamorfosea en un seno que alimenta la tumba del amigo y poeta muerto, César Vallejo.

De la relación con los objetos psíquicos maternos interiorizados da cuenta «Generación», otro poema de *Taranto*, cuyo material autobiográfico inserta dos planos, la historia y la memoria, reiteradamente superpuestos en la obra grandiana a través de la interiorización de hechos externos, en una tensa puesta en escena de la dimensión histórica del drama personal. El sujeto poético se desdobla en la figura del infante, sobreviviente del trauma, y el adulto que observa su propia catástrofe infantil. Esta técnica retórica permitiría entender el poema como un ejercicio de memoria donde la propia voz poética es a un tiempo paciente y terapeuta,

o, en palabras de Beatriz Sarlo, «productor y analista» (2005: 100). Con estos dos términos la pensadora argentina distingue entre la mera producción de testimonio y la exploración activa de ese recuerdo. »Generación» transmite la herida abierta del niño, y el intento de cura por parte del adulto. El relato de la tragedia, la creación misma del poema, se ocupa de hacer de muro de contención que contrarreste la violencia impresa en el recuerdo del nacimiento (acontecimiento de por sí traumático) en medio de una guerra, y de que este acto humano y profundamente moral de la escucha, de hacer silencio para que el otro hable (en este caso se trata de la escucha del propio silencio), sea un acto de reparación y justicia. La estrofa que abre el poema, con alusiones directas a Shakespeare, cuestiona el significado mismo del nacimiento:

Nacer (he aquí la cuestión)
como has nacido, donde has nacido, para qué has nacido.

En el mil novecientos treinta y siete
(quiero decir, vean crónicas, en ese monstruoso
revulsivo, que luego llaman la primera piedra)
caí en este andadero, o derrotero;
más claro: en guerra; más lírico: en fraterna matanza,
cuando cartas son biblias (¡ay, destinatarios!);
más concreto: cuando
mueren mueren mueren mueren destrozados unos
y otros y unos y otros, y
entonces naces:

El trauma de nacer se presenta de esta manera inefable e indisolublemente unido al trauma bélico, la sensación de despojo interno íntimamente adherida a la catástrofe exterior. En una estrofa donde se evoca el amamantamiento, el seno adquiere toda la carga simbólica de la tragedia y la pérdida propias de la guerra, convirtiéndose en una potente metáfora de destrucción:

mamá inunda tu boca de leche con memoria
en que bebes tu ponderosa pena que ella repostaba
en las salas del hospital de sangre sito en Mérida,
otrora Emérita Augusta.

La leche materna nutre y se nutre con el alimento del dolor, el pan diario de una madre en circunstancias excepcionales. El sujeto poético se identifica con un seno doliente, mediante una representación interna de la madre: una figura compasiva y diligente con los heridos y aparentemente ausente para el niño. Es más, el seno es descrito en términos devastadores, como si de un arma de guerra se tratara:

y después me ponía sus trágicos pezones en la boca,
ebrios de obuses, apresurados de sobrevivencia casual,
para que yo chupara mi destino
y cojeara luego con la niñez sin tronos

Estos dos últimos versos ilustran cómo el seno «malo» se torna una figura persecutoria, y la violencia que puebla el campo de batalla («ellos mueren mueren mueren mueren») en una sensación interna de disolución y muerte que el niño experimenta y asocia a la lactancia. Jacqueline Rose escribe sobre la experiencia de la muerte en el infante: «cuando Freud sostiene que el infante no puede tener conocimiento de la muerte, esto no excluye la posibilidad [...] de que el niño pueda experimentar sentimientos de este tipo, como cualquier adulto que experimenta sentimientos de muerte, lo que ocurre a menudo en un estado de gran ansiedad» (1993: 149). ¿Podría nacer el odio de toda esta muerte? Así parecen sugerirlo estos versos de «El memorial del odio muerto», gemelos a los ya citados de «Generación», que preguntan a la madre, en un tono dulcemente acusatorio, acerca del origen del odio y que evocan la escena traumática de su intento de suicidio:

...¿Lo sabes tú, barriga de mi vida,
tetas de leche de mi vida
obradora de mi materia [...]
semillita de mi desgracia más antigua?
¿En dónde nace el odio?
¿En el brocal del pozo, madre?

No todos los poemas grandianos son tan abiertamente gráficos como «El memorial del odio muerto» y «Generación» a la hora de

abordar el lazo materno-filial. Con todo, el seno está presente en otros muchos poemas, aunque de manera más velada y metafórica. En «La visita», encontramos, asimismo, una transposición del seno en figuras retóricas que apuntan a relación traumática con este objeto. Detrás del verso «el tiempo me da un vuelco y, desde el suelo/gime» podríamos imaginar el llanto del niño reclamando el seno. De forma similar, el verso «Y qué hambre tienen los retratos» parece referirse al hambre de pasado, y por ende, al hambre de leche materna, si establecemos un vínculo conceptual entre una evidente insatisfacción y su enclaustramiento dentro de los límites de un tiempo inexorablemente atrapado en las imágenes de los retratos. La analogía de estos versos con los mencionados anteriormente no es gratuita. El psicoanálisis interpreta la melancolía como la regresión a un estado de anhelo por el seno. El hambre del pasado, pues, oculta la necesidad del seno materno y el deseo de regresar a la fuente de frustración para recuperar el sentido, la unidad y la plenitud.

Este retorno constante al pasado en busca del seno revela el diálogo entre la infancia pre-lógica, pre-lingüística, y la voz racional del adulto , guiada por el deseo de conocer y trascender la ausencia que dejan diversas pérdidas traumáticas, quedando así ligados lo semiótico y lo simbólico, procesos, según Kristeva, puestos en marcha la literatura. En el cruce de la necesidad con el deseo reside la relación dolorosamente feliz de Grande con el lenguaje. Es a través de la identificación con el seno destructivo y la incesante deconstrucción de su significado en el poema, en su constante sublimación y construcción simbólicas, que aviene la completitud: el lenguaje deja traslucir la herida psíquica y la voz poética inicia su cura en el imaginario.

La matriz

La visión del amor erótico en la obra de Grande también apela a las sensaciones primarias asociadas al seno materno, esa agónica imagen primigenia del amor maternal. Melanie Klein apunta que: «El vínculo primario del niño con el seno y la leche de su madre constituye la base de todas las relaciones de amor en la vida» (1973: 96). Esto es cierto en la poesía grandiana, puesto que las

relaciones eróticas están marcadas por la pérdida y la ausencia, tal como se describía su relación con el seno. Debemos leer la regresión de la voz poética al útero materno (y su auto-agresión) en el encuentro amoroso a la luz de las palabras de Klein. En el poema «Edad de la carne», de *Música amenazada*, la relación genital del adulto constituye un remanente y recordatorio del vínculo primario del infante con la matriz que lo generó. La matriz a la que vuelve el adulto no elimina las sensaciones de angustia, desolación y abandono sentidas por el neonato, aunque sí parece aplacar la pena inherente en la llaga del trauma. Una estrofa evoca el estado intrauterino. El encuentro erótico se asemeja a una escena de (auto) mutilación, pues la matriz, lejos de aparecer afirmativamente como creadora de vida, la niega:

> y entonces
> se enrosca a un cuerpo de mujer
> y convierte en un gesto turbulento
> lo que mantiene el mundo
> y busca en la matriz no un siempre venturoso
> sino un jamás enérgico,
> no un hijo, sino una caverna de descanso,
> no un porvenir ilusionado
> sino el umbrío rincón para la fiera herida;

La expresión «se enrosca en un cuerpo de mujer» reproduce la posición del feto dentro del útero, involución del sujeto poético que disminuye (en vez de estimular) el principio de placer. El entorno a la matriz encarna, pues, una humillante retirada, la búsqueda de seguridad maternal. Si no la actualización del instinto de muerte, de lo que estos versos son reminiscentes es de la regresión a un estado primigenio en que la especie humana, animalizada y exangüe, se refugiaba en cuevas para protegerse del peligro externo. Así, uno de los términos usados para referirse a la díada matriz/órgano genital es «cueva», que junto con «bestia herida» remite a una mentalidad pre-lógica que el lenguaje grandiano registra. Aunque subyaga la necesidad de sentirse protegido, la metáfora de la posición fetal apela al deseo de desaparecer. Este instinto, que parece ya iniciarse en el momento del nacimiento, se repite en

la violencia del regreso erótico a la matriz, donde el sujeto poético parece querer infligirse una muerte prematura. Al aludir a la malformación de un embrión malogrado, la voz poética se refiere también a la formación de un silencio constitutivo de su propia identidad: un silencio intrauterino que desemboca en olvido. El impulso de auto-agresión y deseo de fusión con el silencio que recoge el verso «apuñalar su olvido hasta que sangre olvido» nos recuerda esa labor del arte que consiste, en palabras de Baudrillard, en «desaparecer antes de morir y en vez de morir» (2009: 25).

Transcendiendo la separación en el poema

El trabajo de duelo del sujeto poético pasa por su propia articulación en una región de asimbolia donde habita el «símbolo desnudo» del verso «para que el símbolo desnudo nos haga daño en la médula dorsal del corazón» («La rumia», *Taranto*). Este símbolo imbuido de silencio latente habla, paradójicamente, del evento traumático fundacional del sujeto que resiste su simbolización, pero es también el inicio de un proceso de rumia, como el propio título del poema indica. La singularidad de este silencio, que pone límites a su interpretación, se deja aprehender a través de los ritmos, las connotaciones y violaciones de la sintaxis; el lenguaje no olvida la herida del trauma sino que difumina los contornos referenciales del silencio que es su huella. El instinto de muerte cambia de objeto; la escritura neutraliza su veneno letal; palabras y sonidos se convierten en representaciones de un impulso narcisista por moldear un sujeto capaz de dar forma a sus múltiples silencios, desarrollando su capacidad de amar.

El seno y la matriz maternales no son meros motivos en la maquinaria del recuerdo grandiano, sino estructuras preñadas de significado y reproductoras de emociones primarias y ancestrales, su material creativo. Estos objetos primarios de la psique del poeta generan representaciones internas que impregnan y modifican las formas de relacionalidad con el resto de objetos psíquicos, y, en última instancia, conforman paradigmas de interpretación y mecanismos de producción semántica. A menudo reproducen la propia lógica de la guerra, que aparece como trasfondo en ellos, como ilustra el odio implícito en los actos de auto-agresión per-

petrados por la voz poética. Pero la elaboración misma del poema puede entenderse como el intento de creación de un referente materno donde el sujeto se sobrepone a la ausencia de significado y la incapacidad de producir sentido. El lenguaje se transforma, por fin, en el rostro amado y amable de una madre, donde Grande se mira y busca trascender dolorosas fisuras, las provocadas por traumas familiares, pero también por la violencia de la guerra. En esa mirada del lenguaje-madre, el infante y el adulto se reencuentran y alumbran la posibilidad de un nuevo nacimiento, al aceptar los abismos abiertos por las experiencias traumáticas que los unen y reconocer en el proceso de creación la clave para soportar y trascender la separación. En *Libro de familia* leemos, por primera vez, la forma más sofisticada que la memoria pueda adoptar: la palabra perdón.

Bibliografía

Baudrillard, Jean (2009) *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*, Greenford: Seagull.

Feinstein, Adam (2004) *Neruda: a passion for life*, London: Bloomsbury.

Grande, Félix (2011) *Libro de familia*, Madrid: Visor.

– (1989) *Biografía. Poesía completa (1958-1984)*, Barcelona: Anthropos.

Klein, Melanie (1973) *Amor, odio y reparación. Emociones básicas del hombre*, London: Hogarth Press.

Kristeva , Julia (2007) *Cet incroyable besoin de croire*, Paris: Bayard.

Lapuerta Amigo, Paloma (1994) *La obra poética de Félix Grande*, Madrid: Verbum.

Rose, Jacqueline (1993) *Why War? - Psychoanalysis, Politics and the Return to Melanie Klein*, London: Blackwell.

Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discussion*, México: Siglo XXI Editores.

Symington, Neville (1986) *The Analytic Experience: Lectures from the Tavistock*, London: Free Association Books Ltd.


Entrevista

Almudena Grandes: «La política es el cimiento indispensable para creer en el porvenir"»

María Escobedo

CON LA PUBLICACIÓN DEL SEGUNDO TOMO DE SU OBRA *EPISODIOS DE UNA GUERRA INTERMINABLE*, LA NOVELISTA MADRILEÑA ALMUDENA GRANDES SIGUE ADELANTE CON SU INDAGACIÓN Y RECREACIÓN DE ALGUNOS EPISODIOS DE NUESTRA HISTORIA CERCANA, SIGUIENDO LAS HUELLAS DE LOS *EPISODIOS NACIONALES* DE BENITO PÉREZ GALDÓS Y CONTINUANDO UNA PODEROSA OBRA NARRATIVA QUE LA HA CONVERTIDO EN UNA DE LAS ESCRITORAS MÁS LEÍDAS Y RESPETADAS DE NUESTRO IDIOMA. EN ESTA ENTREVISTA, LA AUTORA DE *EL CORAZÓN HELADO*, *LOS AIRES DFÍCILES* O *INÉS Y LA ALEGRÍA* HABLA DE SU ÚLTIMA CREACIÓN.

Hay muchas palabras que pueden definir la tarea de Almudena Grandes: talento, constancia, ambición... Todas ellas han contribuido a que sus libros tengan una legión de seguidores y a que su obra se haya transformado en una estación de paso ineludible a la hora de hablar de la narrativa escrita en español. Con libros como *Malena es un nombre de tango* o *Atlas de geografía humana* se instaló en un lugar de privilegio entre los lectores, y con dos tomos extraordinarios, *Los aires difíciles* y *El corazón helado*, conquistó incluso a los paladares más exigentes, con su prosa brillante y matizada y su capacidad para contar historias que interesen, distraigan y conmuevan a partes iguales. En los últimos tiem-

pos, se ha embarcado en un proyecto de proporciones extraordinarias, la escritura de seis novelas que se reúnen bajo el título común de *Episodios de una guerra interminable*, en las que irá contando algunos capítulos remotos de nuestra historia más o menos reciente que aunque en su momento fueran ocultados y ahora hubiesen caído en el olvido, sin embargo explican muy bien los años más oscuros de nuestro pasado. El primero de los volúmenes aparecidos fue *Inés y la alegría,* y acaba de aparecer el segundo, *El lector de Julio Verne*, donde se cuenta la historia de un guerrillero legendario y de la dosis de esperanza que su mito significó para alguna personas atrapadas en un país que funcionaba como una cárcel y en una época donde todo eran privaciones, censuras y silencios. Almudena Grandes convierte en el eje de la narración a un niño que es hijo de un guardia civil que, como muchos personajes del libro, no es exactamente lo que parece, y está destinado a continuar esa tradición ingresando en la Benemérita cuando se transforme en adulto. Pero algo se interpone entre él y su porvenir: es muy pequeño, crece lentamente y su padre, alarmado por la posibilidad de que al final su hijo no de la talla, decide mandarle a estudiar mecanografía, para que llegado el caso se pueda ganar la vida como funcionario. Su decisión va a cambiarlo todo, porque a la vez que a las redacciones, Nino, que así se llama el protagonista de *El lector de Julio Verne*, se va a acercar a los libros, y éstos son un atajo a la imaginación, que siempre es mirada con recelo por los dictadores... Como muestra del interés que ha despertado Almudena Grandes con su saga de *Episodios de una guerra interminable*, en la última Feria del Libro de Madrid hubo una auténtica avalancha de lectores que se acercaron a las casetas donde ella firmaba, convirtiéndola en la gran triunfadora de este año.

– El lector de Julio Verne *es una novela sobre la postguerra, es decir, sobre la dictadura, la resistencia, los guerrilleros, el miedo, la represión... Pero es también otras muchas cosas. ¿Podríamos decir que, en primer lugar, es una reflexión sobre la infancia, acerca del modo en el cual lo que ve y oye un niño es el material del que estará hecho después el adulto?*

– *El lector de Julio Verne* cuenta la historia de un niño al que le toca atravesar los que probablemente hayan sido los años más

terribles, más crueles del siglo XX español –tan terrible y cruel por antonomasia– en las condiciones más difíciles. Hijo de guardia civil, vive en una casa cuartel de un pueblo muy pequeño, cuya población está sujeta al terror que imponen, precisamente, su padre y sus compañeros. Así, Nino se convierte en adulto antes de tiempo. La experiencia de su infancia marcará por tanto el resto de su vida, aunque, de todas formas, yo creo que esa impronta marca la propia condición humana. Todos somos los adultos que forjaron los niños que fuimos.

– *¿Es también una novela de aventuras, ya sean reales o imaginarias?*

– Es, sobre todo, una novela de aventuras. Nino no quiere ser guardia civil. Él siente que ha nacido con un destino prefijado, que le pesa como una condena, y es consciente de que las novelas de aventuras que lee le permiten escapar de una realidad odiosa, pero no se da cuenta de que, poco a poco, su vida se va convirtiendo en una aventura semejante a las que encuentra en los libros que lee.

– *¿Y un libro sobre la imaginación y sobre el poder analgésico, por así decirlo, de la literatura?*

– Desde luego, y yo diría más. Es un homenaje a la lectura, y más específicamente a la emoción que transforma la existencia de los niños que leen al comprobar que la literatura está hecha con los mismos materiales que la vida, esa exaltación incomparable.

– *¿También sobre la capacidad subversiva de los libros, o al menos sobre su condición de último refugio contra las tiranías? Eso es lo que parece la biblioteca clandestina de la profesora particular de Nino.*

– Lo es. Y sin embargo, esos trescientos libros expuestos en cajones de fruta también representan el último patrimonio de una mujer que lo ha perdido todo excepto sus convicciones. Doña Elena es una representante de aquella admirable burguesía progresista y republicana que habría podido convertir España en un país civilizado si un golpe de estado no lo hubiera impedido. Ella

---

«*El lector de Julio Verne* es una novela de aventuras y un homenaje a la aventura de leer»

misma es un refugio contra la tiranía y algo más, un reducto de libertad posible. Sus libros son una extensión de sí misma.

– *¿Es un tributo a la heroicidad modesta? Por ejemplo, las de las mujeres a las que dejan embarazadas sus maridos guerrilleros y prefieren ser torturadas a fingir que el hijo que esperan no es sido su esposo?*

– En los últimos años de la década de los años cuarenta del siglo pasado, los pueblos de la Sierra Sur de Jaén, como los de otras regiones de España, todas en las que hubo guerrilla, puesto que el terror se aplicó con el mismo patrón en cualquiera de ellas, produjeron muestras de casi todas las variedades de la heroicidad y de la villanía. En esta novela, existen grandes hechos heroicos, como la muerte de Cencerro, y pequeños gestos de resistencia, activa o pasiva pero no menos heroica, que vinculan a gran parte de la población en una red muy compacta, y por tanto difícil de destruir. La resistencia incrementa el terror y el terror, la resistencia, en un bucle infinito. Eso es lo que yo quería contar, y que en el mismo país donde vivimos ahora, hace setenta años pasaban cosas que ahora nos parecen episodios de ciencia-ficción, como que una mujer esté en la cárcel casi diez años por decir la verdad, que está embarazada de su marido, o que una tararear una canción tan tonta como «La vaca lechera» fuera un delito.

– *¿Es una reivindicación de la política como salvaguarda de la dignidad? En eso han cambiado mucho los tiempos: ahora la política está muy desprestigiada, no parece la solución, sino el problema.*

– Efectivamente, y por eso nos va ahora como nos va. Pero en la realidad donde sucede esta novela, la política es un arma, una herramienta para fortificarse por dentro, el cimiento indispensable para creer en el porvenir y, sobre todo, un bisturí que permite diseccionar la versión oficial de las cosas para examinar la verdad que subyace bajo las mentiras. Eso le enseña Pepe el Portugués a Nino cuando le explica como funciona el país donde le ha tocado crecer.

«La resistencia incrementa el terror y el terror, la resistencia, en un bucle infinito. Eso es lo que yo quería contar»

– *¿Es, al fondo, una novela de amor? La madre de Nino quiere a su marido como Inés quería a Galán en Inés y la alegría: sin dudas, de una manera incondicional.*

– Cuando a Nino le llega el momento de actuar como cualquiera de los protagonistas de las novelas que le gustan tanto, se da cuenta de que todos los libros hablan de amor, incluso los que no contienen una historia de amor convencional entre sus páginas. Para mí, el amor de sus padres es secundario. La verdadera historia de amor de esta novela es la crónica de los afectos que vinculan al niño con los dos adultos que serán capaces de salvarle, de enseñarle a llegar a la adolescencia con herramientas suficientes para escoger por sí solo la vida que quiere vivir, la historia de su amistad con el Portugués, la amorosa relación discípulo-maestra que entabla con doña Elena, y el amor que llega a sentir por la otra España que ambos representan.

– *Balzac decía que la novela es la historia privada de los países. Pero eso también puede ser un mal síntoma: si lo tienen que contar las novelas, es que los libros de historia lo callan...*

– Ese es el sentido de los *Episodios de una guerra interminable*, las seis novelas en las que pretendo recorrer veinticinco años de la posguerra, los que van desde 1939 hasta 1964, desde la perspectiva de la resistencia antifranquista. Los dos primeros –*Inés y la alegría* y *El lector de Julio Verne*– cuentan acontecimientos prácticamente desconocidos para los españoles contemporáneos sobre la resistencia armada. En los otros cuatro, la trama se desarrollará en el ámbito de la resistencia política, pero los argumentos serán igualmente desconocidos para la mayoría, porque la resistencia antifranquista en general resultó muy incómoda para los padres de la Transición, que optaron por fundar una democracia sin raíces, fundada sólo en su autocomplacencia, y que aún hoy se sigue comportando como si no debiera nada a nadie. Los españoles vivimos de espaldas a la memoria de miles de personas que sacrificaron su vida por nosotros, por las libertades y los derechos de los que ahora gozamos. Yo pretendo oponer la

«La política es un bisturí que permite examinar la verdad que subyace bajo las mentiras»

memoria de los luchadores por la libertad a una libertad que no ha querido reconocer, ni reconocerse en, la lucha de nadie.

– *El cuartel donde transcurre una parte esencial de* El lector de Julio Verne, *donde las conversaciones atraviesan las paredes, ¿es un micromundo parecido, por ejemplo, a la casa de la calle Aribau de* Nada, *de Carmen Laforet? ¿Todas las casas de aquella España eran sucursales de la gran cárcel que era el país?*

– No pensé en *Nada* pero supongo que sí. Desde luego, en los años cuarenta, todas las casas, y las calles, y los campos, formaban parte de una cárcel inmensa. España no era otra cosa.

– ¿Por qué Julio Verne? No es un autor que parezca haberte influido como escritora. ¿Lo que te convierte en lector cuenta igual que lo que conforma después tu estilo?

– No, no lo creo. Pero yo leí mucho a Verne de niña, me entusiasmaban sus libros –algunos me gustan mucho todavía–, y además, me pareció el autor más representativo de las novelas de aventuras que podría haber conservado una mujer como doña Elena. No significa más que eso.

– *¿Los mitos populares, como Cencerro, que es el guerrillero que protagoniza la novela, tienen que ser un poco fantasmales y cambiar de cuerpo, con el fin de que se les pueda asesinar pero no matar, para que se pueda creer en ellos?*

– Los hombres de Cencerro lo resucitaron en varias ocasiones porque eran conscientes del impacto que tenía su nombre para lo bueno y para lo malo, es decir, para levantar la moral de la gente que les apoyaba y para infundir miedo en el enemigo. Así, su nombre terminó valiendo más que él. No creo que sea un caso excepcional y desde luego, en otras regiones de España ocurrió lo mismo, quizás porque la Guardia Civil tenía tantas ganas de enterrar a los jefes guerrilleros que les dieron por muertos en vano muchas veces. La gente se acostumbró a ver en los periódicos sus nombres junto con fotos de muertos que no eran ellos, y la confusión que crearon tantos errores acabaron envolviendo a los auténticos jefes guerrilleros en un halo de inmortalidad.

«Pretendo oponer la memoria de los luchadores por la libertad a una libertad que no ha querido reconocer su lucha»

– *¿Toda dictadura es una guerra contra el lenguaje? Unas palabras las censuran y otras las suplantan: en* El lector de Julio Verne *hay mucha diferencia entre llamar a los resistentes «bandoleros» o llamarlos «guerrilleros»...*

– Esa fue una de las grandes batallas simbólicas del franquismo. El término «guerrillero», que se usa en español en todas las lenguas, estaba vinculado a la resistencia a la invasión napoleónica, una tradición que a lo largo de la guerra civil invocaron por igual los rebeldes –puesto que había surgido de una rebelión contra el poder establecido– y los republicanos –porque había sido un levantamiento popular contra una invasión extranjera y, a su vez, contra una monarquía tiránica–. Para ambos era un término muy prestigioso, vinculado a valores como libertad, dignidad y patriotismo. Por eso, los guerrilleros reivindicaron orgullosamente su nombre, mientras la dictadura, incluso usando el término «guerrilla» en sus comunicaciones internas, siempre los presentó como «bandoleros», «forajidos», «pistoleros» e, incluso, «salteadores de caminos». Sólo existe lo que se puede nombrar, y por eso, el lenguaje era tan importante en este contexto.

– *¿Por qué en sus* Episodios de una guerra interminable *hay personajes que repiten algunos gestos característicos y muy reconocibles, pero que no tienen siempre el mismo nombre? El Galán de* Inés y la alegría *y el Portugués de* El lector de Julio Verne *se parecen.*

– No creo que Galán y Pepe sean el mismo personaje, aunque comparten el mismo destino. El primero es un militar que actúa más tarde como activista clandestino. El segundo es un revolucionario profesional, aunque se encuentra varios peldaños por debajo de Galán en el organigrama de su organización. Los dos son comunistas, eso sí, y luchan contra la dictadura. Los dos reaparecerán, Galán algunas veces, Pepe en todos los libros, en el resto de los volúmenes de la serie, pero no los he trabajado como un solo personaje.

– *¿Una «historia interminable» cabe en seis novelas? ¿Por qué seis?*

«Existe lo que se puede nombrar; por eso la dictadura le declaró la guerra al lenguaje y llamaba bandoleros a los guerrilleros»

– Cuando se me ocurrió que todas las historias de la posguerra que había ido encontrándome sin buscarlas en los libros que leía para intentar comprender qué había pasado en España en el primer tercio del siglo XX, me servían para escribir una serie de novelas, me salieron seis. No hay otra razón.

– *En la novela, muchos de los personajes no son lo que aparentan. Hay incluso uno que es guardia civil por fuera y simpatizante comunista por dentro, y otro que por las noches llora por los prisioneros a los que ha torturado de día.*

– Es el fruto del terror. Para que éste funcione y sea eficaz, tiene que ser completo y estar perfectamente estructurado, de arriba abajo. Nino sabe que los guardias civiles también tienen miedo, y ese es el origen de su crueldad, también de sus contradicciones. El verdadero protagonista de esta novela es el miedo, un miedo tan brutal que es el responsable de que casi todos los vecinos del pueblo tengan una doble vida, porque ninguno se atreve a mostrarse tal y como es.

– *Una duda, relacionada con ese juego de identidades y máscaras: ¿la madre de Nino está enamorada de lo que parece su marido o de lo que es?*

– La madre de Nino sabe quien es en realidad su marido. Yo creo que es a ese hombre a quien ama.

– *¿Con qué materiales se construye la voz de un niño para que suene tan real como lo hace aquí la de Nino? Sus obras tienen una riqueza lingüística extraordinaria, pero ¿el de un niño, de algún modo, es otro idioma?*

– El gran reto de esta novela fue crear una voz como la de Nino, capaz por un lado de sostener la inocencia de un niño pero, por otro, de servir como testigo eficaz de la realidad. Esa es la ventaja de los narradores infantiles, porque los niños carecen de las herramientas a las que acudimos los adultos para contarnos lo que pasa como nos conviene, deformando la verdad si es preciso. Pero era complicado, porque Nino no podía ser ni demasiado tonto ni demasiado listo. Al final, opté por un recurso propio de las nove-

«El protagonista de esta novela es el miedo, que hacía que casi todas las personas tuviesen una doble vida»

las de aventuras. Nino, como el Jim de *La isla del tesoro* cuenta su historia cuando es un adulto, pero desde la perspectiva que tenía de niño. Aquí y allí he deslizado algunas pistas sobre este aspecto. El reto consistía en no destruir la inocencia de la voz que cuenta la historia.

– *¿Y Cencerro, en sus diferentes encarnaciones? Supongo que el hecho de que el protagonista de la novela sea invisible, debe plantear algunos problemas.*

– No, porque para Nino, que es el narrador, Cencerro es un mito. Y los mitos viven en su propio mundo, un nivel aislado de la realidad cotidiana de los mortales. Para el niño, más que invisible, Cencerro es un dios con minúscula, y se relaciona con él en ese plano.

– *Imagina que Julio Verne hubiera escrito una novela titulada El lector de Almudena Grandes. ¿Cómo hubiera sido?*

– Nunca habría escrito una novela de ciencia-ficción tan extravagante ni futurista.

– *¿Cómo va la siguiente entrega de la serie?*

– Bien. Todavía no la he terminado pero sólo me quedan dos capítulos, una sexta parte del total. Sin embargo, lo que más me gusta de mi oficio es corregir, así que tengo trabajo para unos cuantos meses más ©

«El reto de hacer que el narrador sea de niño, consiste en no destruir la inocencia de la voz que cuenta la historia»


Biblioteca

Memoria y ficción en La lluvia de los inocentes de Andrés Ibáñez

Norma Sturniolo

Andrés Ibáñez (Madrid 1961) es un escritor que pertenece a esa clase de escritores inclasificables como su último libro *La lluvia de los inocentes*[1]. Su propia biografía nos enseña una trayectoria vital en la que la música, la creación literaria, la crítica literaria y musical y la docencia se entrelazan en una relación fecunda. No cree en la separación de los géneros pero ha escrito poesía, novela, relatos e incluso obras dramáticas en inglés y ha obtenido el Premio Ojo Crítico por *La música del mundo,* el Premio Bartolomé March a la Crítica por su artículo *Hacia una literatura simbiótica* el Premio NH de relatos inéditos por *El perfume del cardamomo* y el Accesit del Premio Rafael Morales por su libro de poesías *El bulevar del crimen.*

En su blog *Confluencias* aparece, a manera de epígrafe, una cita de Lezama Lima tomada del libro *Confluencias* del autor de *Paradiso*: «El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera sabiduría» y en el mismo blog encontramos el párrafo completo en el que está inserta la oración del epígrafe y donde hay una afirmación que me parece un hilo de ariadna para transitar por las páginas de los libros de Andrés Ibáñez: «lo que se oculta es lo que nos completa».

[1] Andrés Ibáñez: *La lluvia de los inocentes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2012.

El narrador en primera persona de *La lluvia de los inocentes,* que podríamos interpretar como una máscara del autor, se corresponde con el protagonista de lo que llamaremos memorias ficcionales. Si se considera lo biográfico como ficcional puede que ficcionalizando la biografía exista la posibilidad de hacer consciente lo que es ficción y lo que no lo es. Ya en el comienzo del libro encontramos una pista sobre lo que se nos va a narrar y qué mirada se adopta. Hay una mirada poética explicitada en la primera frase: «Mi habitación se abre a la lluvia» y una actitud soñadora, un reconocimiento de que los recuerdos del protagonista se parecen más a los sueños y si son sueños surge la posibilidad de narrar con libertad.

Cada uno de los capítulos de *La lluvia de los inocentes* describe el tiempo pasado, narra la experiencia vivida, soñada, sentida e inventada. El viaje personal hacia la infancia, adolescencia y primera juventud del protagonista que es español, madrileño y nacido en los años sesenta como su creador se convierte también en una recreación de la generación nacida en los sesenta y que por tanto no conoció la guerra, vivió la llamada *dictablanda* y el paso de la Transición a la democracia en una época de apertura cultural y de un acceso amplio a la Universidad.

El autor,al hablar de su generación, ha afirmado que ha sido una generación muy culta, con pocas ambiciones, muy ingenua, en cierta medida rebasada por los acontecimientos, y que no tenía nada épico que contar. Confiesa que creía que lo importante era la batalla de las Termópilas, la conquista de México o algo así de épico, y sin embargo, se dio cuenta de que lo que le pasó a su generación tiene tanto interés como la batalla de las Termópilas.

Tanto el autor como la publicidad del libro han insistido en ese aspecto de novela generacional. Sin embargo, destacaría en estas memorias noveladas todo lo relativo a la singularidad de ese personaje llamado Mateo Montañés, álter ego del autor, melancólico, soñador, lector compulsivo, visionario que persigue sus imágenes hasta el extremo del agotamiento, enamorado de las palabras con las que crea bosques maravillosos como sus bosques soñados. Seduce la recreación emocional y onírica que hay en muchos momentos del libro. No hace falta haber nacido en España en los años sesenta para que el el lector sienta una fraternidad con el pro-

tagonista en determinados pasajes en los que habla del dolor, del amor desesperado, de los mágicos juegos de la infancia, de la temeridad necesaria para hablar de las cosas bellas, de la pasión desbordante por los libros, del amor a la palabra, a la música , de la iniciación fervorosa en la escritura literaria. Cuenta con delicadeza,y con precisión. Hay momentos luminosos en los que parece que las palabras del libro saltan de sus páginas y nos tocan. Muchos lectores sentirán que los pasajes intensamente subjetivos de *La lluvia de los inocentes* les conciernen. La realidad que se hace presente a través del roce de la realidad del otro está magníficamente descrita o la transformación de lo real a través de imágenes que a la vez son trozos de historias. Un ejemplo de esto último donde aflora una mirada irónica es el capítulo titulado «El abuelo del mar».

Los capítulos relativos a la infancia comunican el candor propio de ese periodo de la vida y a la vez transmiten la atmósfera reinante durante los últimos años de la dictadura en la que el autoritarismo y la mediocridad reinaban en las aulas y había un ambiente general de grisura. Se habla del instituto madrileño Ramiro de Maeztu en el que estudia Mateo Montañés, de sus profesores, compañeros, amigos. La casa familiar donde había muchos libros. En la *La lluvia de los inocentes* el protagonista realiza ese viaje al pasado a partir del momento en que está en la casa de sus padres, en la habitación de su infancia buscando en sus viejos papeles una novela que escribió casi siendo un niño. Pero en lugar de esa novela encontrará otras pertenencias del padre muerto, carpetas en las que, de pronto, descubre que debe de esconderse el pasado que buscaba, el pasado de su padre. Por eso también se intercalarán historias del padre anteriores a su nacimiento y nos encontramos con un capítulo lo titulado 1959, otro 1953 y de nuevo aparece el paso del tiempo, el asombro del hijo por las cosas que asombraban al padre. El tiempo se refleja en diferentes imágenes. El propio autor habla de la lluvia como simbolismo del tiempo, también hay otros símbolos que tienen que ver con la duración, la permanencia como una tortuga de cuando Mateo Montañés era niño embalsamada en un tarro de cristal lleno de alcohol y que hace pensar al protagonista:

«(...) su permanencia en el anaquel de madera sirve para darnos testimonio(supongo) de nuestra propia permanencia. Sí, seguramente desarrollamos un afecto y una fidelidad irracional por ciertos objetos o «recuerdos» en la creencia de que si ellos duran, nosotros duraremos también.»[2]

Con morosidad, el narrador va relatando el paso de los años, las primeras amistades, la fascinación por determinados objetos como una cajita de esmalte de Palek o la llegada del primer tomo de la Gran Enciclopedia Salvat. Hay un gusto por recordar todo lo que lo rodeaba en aquellos años de la infancia y a veces se vale de la enumeración, un recurso querido por el autor. El capítulo titulado *Los 60: Lista* es un ejemplo de la recreación de un mundo pasado a través de la enumeración.

En *La lluvia de los inocentes* se habla mucho de libros; de escritores que el protagonista fue conocindo en distintas etapas de su vida, de las primeras lecturas, incluso de los cuentos de Afanásiev con las bellas ilustraciones de Ivan Bilbin que le leía su madre. Con absoluta libertad narra con detenimiento lo que sucede en un libro como por ejemplo en el capítulo en que se refiere a *El tercer ojo* de Lobsang Rampa. Hay varios capítulos donde el protagonista cuenta su primer contacto con argentinos y en ellos habla de la gente que conoce personalmente y de los argentinos que conoce a través de lecturas como Jorge y Julio que son Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Mateo Montañés descubre en la obra de esos autores la posibilidad de una literatura que sea a la vez adulta y fantástica, halla una definición de la literatura como territorio de la imaginación. En esos capítulos dedicados a argentinos se narra una historia que está contada de una forma tan creíble que nos hace pensar en la historia de Navidad de Paul Auster, llevada al cine, donde un personaje llamado Auggie Wren narra al escritor lo que le sucedió en Navidad. El Auster de la narración en un primer momento cree que esa historia es verdadera, luego cierto destello en la mirada de Auggie Wren le hace pensar que se la inventó pero concluye «Había conseguido que le creyera, y eso era lo único que importaba. Mientras haya una persona que se la crea,

[2] Ibídem, pág. 475.

no hay ninguna historia que no sea verdadera» y la historia de la argentina Elisa, del deseo y miedo que Mateo Montañés siente hacia ella y del pozo profundo de depresión en el que cae después de sufrir su rechazo tiene la calidad de una historia verdadera, como también nos parece verdadera la historia de Matilde y su final feliz. No es extraño que después de la historia de Elisa siga un capítulo titulado «Literacura» y que la escritura de una novela surgiera como curación para llevarse consigo todo el dolor que hace que el protagonista piense en el suicidio. La literatura ya no es solo una forma de placer y de conocimiento sino también de curación.

No quiero dejar de recordar los capítulos dedicados a la música, las maravillosas explicaciones de composiciones como *La canción de la tierra* de Gustav Mahler, la pasión por el jazz, y tantas referencias en los que el arte y la cultura son otras formas de amar.

La lluvia con la que empieza y termina el libro puede significar algo más que el paso del tiempo, puede simbolizar el parentesco con la luz tal como ha sido considerada en muchas mitologías y en la alquimia y si es así hay un mensaje esperanzado en esta historia verdadera de Mateo Montañés. Las palabras finales del narrador nos lo permite conjeturar:

Siempre que llueve parece que el cielo plomizo durará siempre.Perdemos completamente la fe, y comenzamos a vivir en el mundo de la lluvia. Estamos convencidos de que el mundo será siempre así, siempre triste, siempre gris, siempre húmedo. Porque siempre creemos que el mundo es exactamente como lo vivimos en cada momento. Pero de pronto la lluvia termina , sale el sol y todo cambia[3] ©

---

[3] Ibídem, pág. 475.

Hay serpientes que bailan la música del mal

Fernando Tomás

La obra narrativa del escritor salvadoreño, aunque nacido en Honduras, Horacio Castellanos Moya hace ya tiempo que se ha buscado un lugar de privilegio en el ámbito de la literatura escrita en español. Con novelas impactantes como *El asco,* que en su momento supuso un escándalo mayúsculo por el modo en que retrataba la corrupción generalizada que imperaba en su país, y libros como *La sirvienta y el luchador*, en los que una paradójica suma de violencia y poesía dosificadas con gran ingenio han hecho que se le comparase con Celine, el autor de *Donde no estén ustedes* e *Insensatez* se ha ganado el interés de los lectores y el respeto de la crítica, que suele destacar en sus trabajos la desnudez cortante de un idioma que parece estar desnudo en medio de las páginas de sus novelas y que puede hacer cualquier cosa menos dejar indiferente al lector.

Baile con serpientes es una obra publicada en el año 2002 y que ahora recupera para el mercado español la editorial Tusquets, que es el sello en el que ha salido aquí toda su producción, y es un libro interesante, como todos los suyos, pero que tiene algunas particularidades dignas de mención. Para empezar, es una parábola sobre la violencia, la marginalidad y los efectos perversos que ambas pueden llegar a causar en quienes lo padecen, hasta llevarlos a la locura y al crimen. El protagonista principal del relato es un hombre llamado Eduardo Sosa, una persona que llamaríamos normal aunque en el momento en que comienza la acción se vea

---

Horacio Castellanos Moya: *Baile con serpientes.* Tusquets. Barcelona, 2012.

acosado por graves problemas económicos. Eduardo se interesa por un indigente que de pronto aparece en el barrio, a bordo de su coche, un modelo antiguo pero señorial en el que pernocta y que parece ser el eco de una vida acomodada. Pese a su hostilidad, pues se trata de un ser que lo ha perdido todo, su trabajo, su casa y a su mujer, y ya no confía en nadie, Eduardo consigue ganárselo poco a poco, pero no con intenciones filantrópicas, puesto que pronto sabremos que lo que pretende es quedarse con las exiguas propiedades del mendigo, a quien dará muerte para apropiarse de su oscura vida y de sus pocas posesiones.

Sin embargo, la primera noche que se queda a dormir, satisfecho de su conquista, en el interior del vehículo, oye unos ruidos extraños y nota que unas serpientes que, al parecer, también viven allí, le empiezan a recorrer el cuerpo. Desde ese instante, la fábula de Castellanos Moya, que parecía que iba a ser un cuento realista, se transforma en un relato fantástico, donde no se sabe bien si todo ocurre o es un delirio de Eduardo, entregado a las bebidas duras y baratas y a las drogas blandas, y lo que gira en los ojos del lector es una espiral de sangre y sadismo que no parece tener fin.

Eduardo, ayudado por las serpientes, con las que habla, convive e, incluso, mantiene relaciones sexuales, lleva a cabo una auténtica masacre en la ciudad, llevándose por delante tanto a los menesterosos como a los poderosos, tomándose la justicia por su mano con la brutalidad con la que todos los fanáticos cometen sus crímenes con la disculpa de que sus víctimas se merecían ser eliminadas. La policía y las autoridades lo persiguen, pero no parece sencillo detener al vengador y sus reptiles.

Baile con serpientes es una novela demoledora y agotadora, lo primero porque no da un minuto de respiro y lo segundo porque en algunos momentos puede llegar a fatigar con su baño de horror, que le da un cierto aspecto *gore*, dadas la facilidad con la que los cadáveres se van amontonando según avanza la historia. Al final, el autor tendrá que elegir entre el castigo del exterminador o su impunidad, y esa tensión moral, que es explícita desde el comienzo, es uno de los puntos básicos del libro.

El estilo de Horacio Castellanos Moya es ya en esta entrega el que lo caracteriza: descarnado, provocador, directo. La narración no da pausa y, a menudo, da ganas de apartar la vista de las esce-

nas que describe, por su fiereza. Desde luego, no se podrá acusar a su creador de andarse por las ramas, aunque sí de dejar sin volumen a los actores secundarios de esta aventura siniestra, que aparecen como simple carne de cañón, dianas o jaulas llenas de pájaros donde el demente protagonista vacía el cargador de su pistola y clava su navaja o contra la que azuza a sus serpientes venenosas. A pesar de ello, entre los logros del libro está el de presentar de forma esquemática pero con rasgos poderosos la hipocresía y necedad de los administradores de la ley, que consideran a Eduardo Sosa una simple molestia hasta que deja de matar a los pobres para lanzarse hacia los poderosos. Ahí es cuando su camino, y sobre todo el de sus aterradores animales de compañía, que sin duda son un símbolo del miedo atávico de las personas a los reptiles, empieza a torcerse hasta convertirse en un laberinto sin salida. Aunque, por desgracia, a veces no es imposible escapar de una máscara, ponerse a salvo y dejarla tirada en un callejón, igual que si fuera la cáscara de una persona vacía, irreal y, por lo tanto, absolutamente imposible de atrapar ©

Actualidad de los cuentos de Ignacio Aldecoa

Ana Casas

Las profesoras Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel –ambas reconocidas especialistas en el campo de la narrativa breve– son las responsables de este volumen dedicado a la obra de Ignacio Aldecoa. «Maestro del cuento» se subtitula el libro, cuyo propósito es, efectivamente, analizar la impronta que este narrador ha dejado en los escritores que lo han sucedido, así como los rasgos fundamentales de su cuentística. Por ello, la primera parte («Ignacio Aldecoa y los cuentistas actuales») da voz a creadores de distintas generaciones, como José María Merino, Julia Otxoa, Fernando Aramburu y, los más jóvenes, Iban Zaldua o Irene Jiménez, entre otros. La segunda, llamada «Ignacio Aldecoa y la crítica», se ocupa de estudiar algunas de las constantes temáticas y formales que hallamos en los relatos de este narrador y se compone de cinco trabajos a cargo de Asunción Castro, Ángeles Encinar, José Ramón González, José Manuel Marrero Henríquez y Carmen Valcárcel, todos ellos buenos conocedores de la obra de Aldecoa. Por último, la tercera parte del libro («Antología de cuentos») reúne quince relatos emblemáticos de la trayectoria del autor, desde los contenidos en *Espera de tercera clase* (1955) hasta los que se incluyen en *Los pájaros de Baden-Baden* (1965).

Preguntándonos por el sentido e interés de un volumen de estas características –además del de ahondar en las bondades artís-

---

Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *Ignacio Aldecoa. Maestro del cuento*, Madrid, México, Buenos Aires, San Juan, Santiago, Miami, Edaf, 2011, 385 pp.

ticas de la obra del narrador vasco, a estas alturas suficientemente conocidas–, su principal aportación consiste en calibrar el papel determinante que Aldecoa ha desempeñado en la evolución del cuento español de la segunda mitad del siglo XX y de lo que llevamos del XXI. Por ello, me parece especialmente valiosa la primera parte del volumen, donde un nutrido grupo de cuentistas ofrece, desde la perspectiva no tanto del erudito como del creador, su visión de los relatos del alavés. Coinciden estos autores en señalar la cualidad testimonial de una obra sin la cual se entendería peor lo que fue la España de la posguerra, la de los vencidos, las «pobres gentes», como decía Aldecoa, que desempeñan los oficios más humildes, a veces rozando la marginalidad, y protagonizan en gran medida estas narraciones.

Sin embargo, dentro de esta concepción de la obra literaria como arte social, que es muy clara en Aldecoa, su habilidad como narrador reside en dejar patente la voluntad de denuncia potenciando, al mismo tiempo, la dimensión trascendente de la realidad representada gracias a su mirada universalizadora, como nota Luis Mateo Díez, o a través de la presencia de arquetipos míticos, como advierte José María Merino. Pero sobre todo, los cuentos de Aldecoa destacan –y por ello nos resultan hoy tan actuales– por su voluntad de estilo, la elaboración del lenguaje y los valores poéticos de su prosa, del modo que señala Fernando Aramburu. Además de las consideraciones generales en torno a lo que ha supuesto la narrativa breve de Aldecoa para estos escritores, también tiene interés el análisis de cuentos concretos, como los que llevan a cabo Luisa Etxenique sobre «La espada encendida» –magistral ejemplo de cómo el buen relato siempre esconde otra historia distinta de la que se lee–, Manuel Longares sobre el valle-inclanesco «El hombrecillo que nació para actor», Julia Otxoa sobre «Aldecoa se burla» y los valores de la ironía, o Mª Eugenia Salaverri sobre «Young Sánchez» y la temporalidad en el relato. Mención aparte merecen los trabajos que poseen un cierto tono reivindicativo a favor del cuento como género literario, en especial los de Irene Jiménez e Iban Zaldua, en los que se destaca la densidad del relato breve –su economía de medios junto con el efecto en el lector–, de mayor eficacia que en la novela.

Recuerda Zaldua a propósito cómo los cuentos de Aldecoa están más cerca del modelo Chéjov que del modelo Poe, al tratarse de relatos en los que –al menos en apariencia– apenas ocurre nada. En este sentido, señala la influencia de autores tan relevantes –no solo para Aldecoa, sino para toda la generación del medio siglo– como Hemingway y Capote, llegados a España gracias a *Revista Española*, la publicación que, durante sus dos escasos años de vida (1953-1955), dirigió Antonio Rodríguez-Moñino y de la que el propio Aldecoa –junto con Rafael Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre- formó parte del equipo de redacción. El dato no es baladí: con otras revistas de la época, como *Ínsula*, *Índice*, *Ateneo* o las seuísticas *Juventud*, *La hora* o *Alcalá*, *Revista Española* contribuyó de manera decisiva a la dignificación del cuento, que hasta ese momento había ocupado una posición muy subsidiaria con respecto a la novela. Sus labores de traducción (Ferlosio tradujo a Cesare Zavattini y Josefina Rodríguez a Truman Capote), así como de difusión del cuento, en especial del cultivado por la joven generación, tuvo una influencia determinante en la aglutinación del grupo: además de los ya citados Aldecoa, Sastre, Ferlosio y Josefina Rodríguez, hubo otros miembros de la generación del medio siglo, como Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaite, Medardo Fraile o Ana María Matute, que también colaboraron en hacer del cuento un signo de identidad generacional. En la década de los 50, a estos jóvenes narradores no solo les parecía el canal idóneo para reflejar la realidad cotidiana, sino que supieron ver en él un género de prestigio (ya no menor o dependiente de la novela, como se pensaba a menudo). Una actitud que el propio Aldecoa refrendó en varias ocasiones, como se nos recuerda en el volumen de Encinar y Valcárcel.

En este contexto, la aportación de Ignacio Aldecoa a la historia del cuento español puede calibrarse desde distintas perspectivas, como efectivamente se hace en la segunda parte del volumen. Las editoras se ocupan en sendos trabajos de analizar aspectos de la obra del narrador alavés tradicionalmente poco atendidos por la crítica: Carmen Valcárcel recorre los diez relatos que Aldecoa publicó en *La hora* entre finales de los años 40 y principios de los 50, de los que destaca el expresionismo, el carácter costumbrista, el protagonismo del personaje marginal (el mendigo, el actor de

escasa fortuna, el estudiante tarambana, el feriante), así como una marcada tendencia a lo esperpéntico, rasgos todos ellos que irán desarrollándose en etapas ulteriores, pero que ya están presentes en esta fase incipiente de su escritura. Por su parte, Ángeles Encinar analiza los valores vanguardistas de *Neutral corner* (1961), el libro de microrrelatos en torno al mundo del boxeo, en unas fechas en las que todavía no había en España conciencia de esa modalidad literaria, hoy tan en boga.

Los recursos narrativos que Encinar aprecia en los textos de *Neutral corner* (el uso de la metáfora, la elipsis o los paralelismos) también centran los otros tres ensayos de esta segunda parte. Juan Manuel Marrero Henríquez se ocupa en concreto de la ironía, así como de la convergencia en la obra de Aldecoa de las diversas estéticas del momento, como el realismo social, la narrativa trascendente, el existencialismo o el objetivismo. Asunción Castro desgrana las técnicas del neorrealismo presentes en los primeros volúmenes que publicó Aldecoa, entre ellas el «narrador objetivo, [el] predominio del diálogo, [los] personajes colectivos o sin marcas o rasgos individualizadores, [la] reducción espacio-temporal» (p. 93), aunque sin menoscabo de otras variedades formales, que también están presentes en la cuentística del escritor. Precisamente esta capacidad para aunar valores de signo diverso le sirve a José Ramón González para plantear los términos de la visión (muy amplia) que Aldecoa tenía del realismo, pues sus relatos van desde lo documental hasta adoptar expresiones formalistas.

La antología de relatos que conforma la tercera parte del volumen –además de servir de muestra del hacer creativo de Aldecoa– ilustra con la práctica muchos de los comentarios críticos de las dos secciones anteriores. Se trata, en efecto, de cuentos que han sido objeto de análisis más o menos pormenorizado en la primera y segunda parte del libro, aunque también han sido seleccionados por su calidad literaria. Responden a un orden cronológico que el lector que no conozca bien la obra de Aldecoa solo podrá intuir, ya que no se especifican las fuentes de los textos (en qué revistas o volúmenes se publicaron ni en qué fecha). Una búsqueda de esas fuentes pone de manifiesto que el libro mejor representado es *Espera de tercera clase* (1955) –con cuatro cuentos–, al que siguen *El corazón y otros frutos amargos* (1959), *Arqueología*

(1961), *Caballo de pica* (1961), *Neutral corner* (1962) y *Los pájaros de Baden-Baden* (1965). Sin embargo, no hay ningún relato que pertenezca a *Vísperas del silencio* (1955) ni a *Pájaros y espantapájaros* (1963).

Leídos en su conjunto –algo que se hace con verdadero placer– los textos antologados componen un extraordinario mosaico de la realidad de la época, pero también se ofrecen como testigos del espíritu de toda una generación: a través de ellos queda patente el gradual distanciamiento de Aldecoa –y de una parte de su generación– con respecto de los valores vigentes. Por ello, sus personajes aparecen presentados en su historicidad, presos de su entorno y de su origen social: los feriantes de «Crónica de los novios del ferial», los jornaleros de «Seguir de pobres» o de «El corazón y otros frutos amargos», los chabolistas de «Solar del Paraíso», el boxeador que aspira a profesional en «Young Sánchez», etc., son las verdaderas víctimas de un orden social (y político) injusto. Cuando la burguesía adquiere protagonismo (en «Los pájaros de Baden-Baden», por ejemplo) lo hace para poner de manifiesto su apatía y ausencia de valores y objetivos.

Sin embargo, en Aldecoa la representación mimética de lo real no anula el contenido existencial del relato, su voluntad universalizadora. A menudo la indefensión económica de los personajes simboliza también la derrota del ser humano ante la vida y muy especialmente ante la muerte, como ocurre en «A ti no te enterramos», donde el protagonista es un tísico prácticamente desahuciado, o «Chico de Madrid», un niño vagabundo que acaba muriendo de tifus. A pesar de que las circunstancias históricas ya no son las mismas, esta mirada trascendente sobre lo real es una de las razones que explican que los cuentos de Aldecoa nos sigan cautivando todavía hoy.

En suma, el volumen editado por Encinar y Valcárcel es un libro necesario para todos aquellos que deseen conocer una etapa fundamental de la historia del cuento español –hoy género en alza– a través de una de sus figuras más imponentes ©

Ofelia y Javier Vela

José Ramón Ripoll

Del grupo de poetas españoles nacidos a partir de 1970 y caracterizados, como apunta Caballero Bonald, por la falta de una tendencia común, donde abunda la diversidad de registros y el uso plural de recursos y técnicas expresivas, destaca con firmeza la voz Javier Vela (Madrid, 1981), uno de los más jóvenes de su promoción. Su trabajo ha merecido el reconocimiento de la crítica e importantes premios literarios, como Adonais de Poesía, Ciudad de Badajoz, Loewe a la Creación Joven y Ciudad de Córdoba «Ricardo Molina». Desde sus primeras entregas –*La hora del crepúsculo* (2004), *Increado, el mundo* (2005) o *Tiempo adentro* (2006)– , el lector tiene la sensación de encontrarse ante un poeta de edad madura, tono grave, seguro y de firme formación, tanto por la estructura melodiosa y métrica de sus versos, como por las referencias que sostienen su imaginario metafórico. Hoy todo esto se manifiesta una vez más, pero con más naturalidad y fluidez. Si en alguno de sus libros anteriores podía oírse el ruido de fondo producido por la maquinaria interior, en *Ofelia y otras lunas* parece que sus piezas han sido perfectamente engrasadas, y todo fluye al ritmo de la respiración, como si el verso se hubiese convertido en habla y –lo más importante– como si el vigoroso símbolo de Ofelia, tan recurrente en la literatura y en el mundo del arte, apareciese en su contexto dramático original, sin ataduras, flotando entre las aguas que surgen del propio poemario.

Ofelia, como Isolda, representa el amor más allá de su propio límite. Ella es trascendencia de cualquier deseo, evocación o nostalgia, y cuando se le intenta reteneren las redes de las pasiones humanas desaparece entre nuestros anhelos, dejando simplemen-

Javier Vela: *Ofelia y otras lunas*. XIX Premio de Poesía Ciudad de Córdoba «Ricardo Molina. Ediciones Hiperión, Madrid, 2012.

te la estela de su propia figura, dormida o ahogada, recorriendo esta vez un río sin cauce, que es la forma cambiante y sinuosa de nuestra propia alma. Ofelia ha conocido a Hamlet y lo ha amado, no como ser humano, ni siquiera como heredero del trono de Dinamarca, sino como un misterio que vive en su recinto, apartado del mundo y su murmullo, en la duda de la existencia y en el centro de una realidad que sólo ella puede compartir, quizás para entenderlo y agrandar su destino, lo que conlleva ser partícipe del sufrimiento y la locura. Por eso Hamlet la rechaza, Por amor, niega el amor por el amor, ordenándole que tome los hábitos y se retire a un convento, creando así una de las espirales más tristemente hermosas de la literatura universal.

Antes de subir a la rama para contemplar desde allí el mundo o para precipitarse hacia el arroyo, Ofelia canta y canta a todas las flores que brotan a su alrededor como atributos de la vida, y de cada una de ellas destaca un especial significado que inaugura, a su vez, un ciclo poético inagotable del que han participado grandes figuras de todos los tiempos, desde Rimbaud a Dulce María Loynaz, pasando por Mallarmé ; desde Liszt hasta Brahms o Richard Strauss, sin olvidarnos de Bob Dylan. O en el campo de las artes plásticas, desde John Everet Millais hasta Dante Gabriel Rossetti o Delacroix, por citar sólo a unos pocos. Esos cantos son fruto de la locura, dicen algunos; de una locura doble, contagiada por los ojos de Hamlet y su eterna pregunta, pero también por la negativa de éste a que su amada le acompañara a la destrucción. Se partió entonces la rama y Ofelia cayó para siempre en la conciencia de todos los normales y el amor quedó en suspenso, justo en esa distancia que separa al árbol de las aguas. Como apunta Gaston Bachelard, Ofelia parece estar destinada a fluir incorrupta dentro del agua y a aparecerse por los siglos a los poetas soñadores. Porque lo más seguro, como nos los ratifica este libro y escribe Mallarmé en su famoso poema, se trata de «Una Ofelia nunca ahogada.../ joya intacta bajo el desastre.»

En *Ofelia y otras lunas*, la joya, sin embargo, no está enterrada bajo ningún subsuelo desastroso, sino girando alrededor de Urano, donde todas las lunas poseen nombres de personajes shakespearianos. Ofelia tiene apenas dieciséis kilómetros de diámetro y se descubrió en 1986. Me imagino que el poeta habrá escogida

esta representación del mito por dos cuestiones fundamentales que se dejan translucir a lo largo de su discurso poético: uno es por el binomio «lejanía-olvido», pues es en ese espacio sin referencias memorísticas donde se enciende la luz de un tiempo sin pasado, sin presente y sin conjugación. Sólo un futuro no soñado aguarda, y es Ofelia quien espera despierta, con todo un cúmulo de amor, a que alguien llegue a habitar ese espacio como una tierra prometida, «donde habite el olvido», robándole intencionadamente, más que el título, la idea a Luis Cernuda. Olvido en este caso no es rechazo de la memoria, sino estado limbático en el que las referencias estorban para alcanzar una verdad, aunque sea rilkeana: «Vacía está la casa / en la que no hay memoria como tampoco olvido , / sino tan solo un vano ejercicio de nubes.» (pg. 31). Quizás sea esta intangibilidad temporal el hilo conductor capaz de conducir paradójicamente al poeta a su estancia, porque en el fondo se trata de un viaje, que si no al pasado, sí conduce de alguna forma al mundo de la infancia, donde todo es pureza y descubrimiento por vez primera, como dice el emocionante fragmento donde el poeta evoca al «escenario bendito por el juego» cuando se asoma a la ventana del tiempo: «Mi infancia son dos viejas zapatillas / colgando como galgos sobre el tendido eléctrico.» (pg.30). Es ese olvido condición necesaria para encontrar a Ofelia y sorprenderse de su locura, de su amor y su sexo, como un Hamlet que de nuevo le advierte contradictoriamente: «Mujer, himen de niebla, te detesto, te amo.» (pg. 20). Por esa condición espacial y regeneradora de Ofelia, la primera parte del poemario recibe el título de «Canción del cosmonauta», una especie de trasunto moderno del viaje al pasado o del regreso a una antigüedad más allá de su propia cronología. Nos hace pensar en el argonauta y, de paso, en todo el territorio que de la Cólquide hasta Gades o Cádiz –ciudad originaria y escenario vital del poeta– baña el Mediterráneo, incluidas las plazas de Asia Menor. Y es el regreso otra de esas dos aspectos transversales del libro, en este caso la conjunción retorno y futuro.

El autor, siguiendo las pautas de algunos poetas ingleses, como es el caso de Tennyson o incluso de Hölderlin, escoge el territorio de La Ilíada para escenificar tal regreso, y no curiosamente el de Ítaca, que le hubiese ofrecido más recursos familiares. Y es

posiblemente porque aquel lugar no permite tranquilidad ni sosiego, no hay reposo, sino destrucción: sólo el recuerdo polvoriento e imaginario de la ciudad de Troya. Es allí justamente donde quiere regresar con Ofelia, una vez que esta ha sido ya la esencia de todas las mujeres: Elena, Beatriz, Marisa Madieri, Ane Sexton o Simone de Beauvoir. A esa tierra ya virgen por el olvido de la sangre quiere regresar, como al verdadero paraíso, como al lugar amniótico: «Regresemos a casa como niños perdidos / como el hijo de Anquises regresara a la patria de sus antepasados, /dándole un nombre nuevo a las tierras lavinias...» (pg. 16). Como Eneas, propone el poeta un eterno retorno –igual que Nietzche lo intentara más tarde– y canta, canta como Ofelia entonase estrofas inventadas antes de que la rama se quebrara. De hecho, el arranque del libro nos recuerda cierto tono, entre epopéyico y elegiaco, de los clásicos, más de la Eneida que de La Ilíada. Principio vigoroso que nos arrastra y nos invita a regresar allí donde nunca hemos estado, a olvidar cuanto fuimos o no fuimos: «Adelante, adelante, olvidémoslo todo... (pg. 13) Poema de largo aliento que engarza también con «Asfódelo», de Williams Carlos Williams. O más cerca y más lejos, con «Espacio» de Juan Ramón, en busca de lo uno y del amor: «Todo cuanto relumbra en torno mío posee más permanencia / que yo mismo... (pg. 14). O la presencia viva de Walt Whitman («Ah este afán por abarcarlo todo, / por amar a cada mujer y cada pájaro... (pg. 15)). O el tierno guiño vallejiano que nos acerca el verso y el nombre a la emoción: «Solo yo, que camino entre ellos, que me parezco a ellos y me llamo / Javier humanamente, me detengo a observarlos...» (pg. 15). Por no hablar de la voz de Eliot que, como un manto, acoge todo el conjunto poemático.

La segunda parte del libro está configurada por poemas cortos, sin nombre, experiencias y recuerdos fungidos a través de un finísimo cristal poético, donde la infancia cercana queda lejos, y su fragmentación da título al conjunto: «Variaciones sobre una rama rota», esa misma rama que se rasgó o quizás fue arrancada por las manos de la propia Ofelia, y que sirve de símbolo o mixtura para cavilar entre la vida y la muerte: «Pero tu cuerpo, Ofelia, no supo entonces si dormido o muerto, / pasó de largo como pasa en fuga /un tronco alabeado...» (pg. 34).

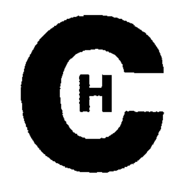
El retorno se hace más presente y la infancia reluce como algo que nos espera para poder refundarnos de nuevo, otorgarnos un nombre, y con Ofelia caminar hacia atrás o hacia delante sin miedo a perdernos o a equivocar la ruta. El amor es , pues, el fundamento de este libro, y la infancia el recipiente futuro que retiene a ese amor: Ofelia, madre, amada, formación de un presente que se nos escapa por los dedos, pero por el que es necesario vivir ©

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NÚM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

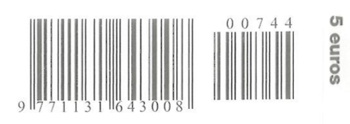
Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
00744

5 euros